

971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜ
ÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS
971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 ·
IFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE
971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜ
ÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS
971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 ·
IFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE
971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜ
ÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS
971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 ·
IFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE
971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜ
ÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS
971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 ·
IFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE
971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜ
ÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS
971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 ·
IFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE
971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜ
ÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS
971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 ·
IFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE
971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜ
ÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS
971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 ·
ÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS
971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜ
ÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS
971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 ·
IFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE
971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜ
ÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS
971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 ·
IFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE
971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜ
ÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS
971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 ·
IFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE
971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜ
ÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS
971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 ·
IFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE
971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜ
ÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS
971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 ·
IFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE
971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜ
ÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS

NFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEA
1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021
IFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAH
1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜ
NFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEA
1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021
IFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAH
1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜ
NFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEA
1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021
IFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAH
1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜ
NFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEA
1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021
IFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAH
1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜ
NFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEA
1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021
IFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAH
1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜ
NFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEA
1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021
IFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAH
1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜ
NFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEA
1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021
IFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEA
1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜ
NFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEA
1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021
IFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAH
1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜ
NFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEA
1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021
IFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAH
1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜ
NFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEA
1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021
IFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAH
1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜ
NFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEA
1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021
IFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAH
1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜ
NFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEA
1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021
IFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAH
1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜ
NFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEA
1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021



Lasst die Hüllen fallen!

Drop the Covers!

Katalog 55

2021

KUNSTHANDLUNG

HELMUT H. RUMBLER

INHABERIN: PETRA RUMBLER

60313 FRANKFURT AM MAIN · BÖRSENPLATZ 1

TELEFON +49(0)69-29 11 42

drweis@beham35.de · www.helmutrumbler.com



Liebe Sammlerinnen und Sammler,
Liebe Freunde der Kunsthandlung,

Es ist mir eine große Freude, Ihnen zu unserem fünfzigjährigen Geschäfts-Jubiläum einen Katalog mit 51 Trouvaillen präsentieren zu dürfen, der das Unerschöpfliche Thema der Nacktheit mit dem Reiz der (sparsamen) Verhüllung verbindet. In Zeiten wie diesen, in denen man den wahren Dingen versucht auf den Grund zu gehen und das Wesentliche sichtbar zu machen, hilft der Blick auf die Grafik der alten Meister. Mit Raffinesse, Humor und selbstkritischem Blick auf die Zeitgenossen ihrer Zeit, lassen sie die Hüllen fallen und offenbaren Einsichten in das allzu Menschliche, was uns seit Hunderten von Jahren immer wieder inspiriert und befeuert.

Als mein mittlerweile leider bereits verstorbener Mann Helmut und ich am 1. April 1971 unsere ersten Galerieräume in Frankfurt in der Braubachstrasse 28 eröffneten, wussten wir noch nicht, dass uns das Abenteuer der Selbständigkeit ein halbes Jahrhundert begeistern und erfüllen sollte. Auch wenn Helmut dieses Jubiläum leider nicht mehr erleben darf, so bin ich mir doch sicher, dass er genauso begeistert und kritisch bei dieser Katalogauswahl gewesen wäre, wie in den Jahrzehnten zuvor.

So ist auch diese Publikation ein tief empfundenes Dankeschön an meinen Mann Helmut, mit dem ich über Jahrzehnte ein ereignisreiches, erfüllendes gemeinsames Galeristendasein erleben durfte, welches nicht nur uns beide auf symbiotische Weise zusammenschweißte, sondern uns auch zahlreiche innige Freundschaften bei unseren Sammlern bescherte.

Zu solch einem engen Freund ist uns Ger Luijten über viele Jahre ans Herz gewachsen. Bei ihm möchte ich mich für das treffende und sehr persönliche Grußwort bedanken.

Mein Dank gilt auch allen Sammlerinnen und Sammlern der Altmeistergrafik, die uns als treue Weggefährten und Kunden über fünf Jahrzehnte begleitet haben.

Zusammen mit meinem Mitarbeiter Herrn Dr. Michael Weis, freue ich mich schon jetzt Ihnen bald wieder in Persona Raritäten auf Papier entweder in unserer Galerie oder auf einer der hoffentlich bald wieder stattfindenden Kunstmessen vorstellen zu dürfen.

Ihre
Petra Rumbler



'Rare and untouched' – Kunsthandlung Helmut H. Rumbler at fifty

It was 1987 and I was working in the prints and drawings department of Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam. There was (and fortunately still is today) a budget for acquisitions, thanks to the Lucas van Leyden Fund created by print connoisseur and collector J.C.J. Bierens de Haan (1867-1951), a surgeon by profession. The fund enabled the museum to develop an acquisition policy for prints, so it was important to follow the market. We bought at auctions and from dealers. My predecessor, Miss B.L.D. Ihle, had always been very alert, and Christopher Mendez told me later that she was consequently the first to respond when he sent out his catalogues. 'If only I could have some of those acquisitions back', he said, at a time when good impressions of old master prints had become much harder to find. Apart from Christopher Mendez, Frederick Mulder and Andrew Edmunds in London, the principal print dealers in these days were Paul Prouté in Paris, C.G. Boerner in Düsseldorf, August Laube in Zürich, Theo Laurentius in Voorschoten, Erik Ariëns-Kappers and Simon Emmering in Amsterdam, Bob Light in Santa Barbara, David Tunick and Hill-Stone in New York, and Ray Lewis was operating from California. For British prints there was the disarming Robin Garton. Operating from home and using the gallery of Artemis to exhibit was N.G. Stogdon selling exquisite works. And there were the Rumblers. I cite the names of these dealers to give an idea of the 'tableau de la troupe' at the time Helmut and Petra Rumbler were halfway through the second decade of their existence as a gallery. They were all colleagues and competitors, exploring the market in search of stock. I had been an intern at the Rijksprentenkabinet in 1980-81 and got to know some of them there, but not the Rumblers. I knew their elegantly produced catalogues though, distinctive and clear. Going through the printed catalogues of all these dealers and checking the boxes to see what was missing and what would be a true enhancement to the collection was the ideal way to learn strengths and lesser explored areas.

After verifying the works offered in Rumbler catalogue 20 the morning it had arrived I was excited about certain prints and rang up (I still know the telephone number by heart) with a wish list. They reserved the ones still available and because they had an appointment with a private collector in the Netherlands a few days later they offered to come by with this selection. Our meeting in the Rotterdam reading room became the beginning of a wonderful friendship. There was a clear connection in the way we were looking at prints and in what we cherished in an impression. We went out to diner at the Kurhaus in Scheveningen near The Hague that evening and after dessert (a variety of Dutch farmer cheeses) walked their dog in the dark on the deserted beach. The couple walked hand in hand until the dog needed attention. After that we often met at auctions in Berlin and London, at the London Print Fair, in New York and at TEFAF in Maastricht, as well as in Frankfurt, Amsterdam and Paris. Our friendship continues today, also after the sad death of Helmut on 5 February 2016. What always sticks in the mind about Helmut is that he could at times get carried away in an auction room and was ready to pay a lot for a rarity, realizing that he had to accept he could only make a small profit while selling it. Making a profit mattered but it was not the whole thing to him. He had a strong desire to live with spectacular impressions of rare prints, and took pride in having acquired them and given them a good home.

The Rumblers have always had an eye for impeccable impressions by the great printmakers Dürer, Rembrandt and Goya. These artists are frequently represented in their catalogues with sheets of impressive quality which have found their way to print collections world wide, both private and public. But apart from these

famous peintre-graveurs they also developed a very adventurous taste for works by lesser-known printmakers working in a variety of techniques, of whom they singled out sheets of outstanding quality. Their friend and great collector Georg Baselitz was and is always searching for the uncommon, the extreme and whimsical, with a predilection for Mannerism. When I visited the artist for the first time in 1992 in Derneburg near Hannover to prepare the book that has become La Bella Maniera. Druckgraphik des Manierismus aus der Sammlung Georg Baselitz (published by Johannes Gachnang in 1994) I was struck by the number of prints from Rumbler catalogues that had received a place in his collection. Over the years they have been his agents to hunt for rarities at auction. But their predilection went far beyond Mannerism – way into the nineteenth and early twentieth century. At the beginning of their career they got the opportunity to buy a considerable part of the collection of the Fürsten zu Liechtenstein. The heirs gave them very little time to make up their mind, so goes the story told with great excitement by Petra and Helmut, they had to decide quickly (a lot of money was involved) and never regretted it. Until today their catalogues regularly contain sheets from this incredibly rich source – prints that have no trace on the market and are without exception of particular beauty and art-historical interest.

Some of my favourite and extraordinary acquisitions for the institutions I worked for come from Kunsthandlung Helmut H. Rumbler, prints that are unlikely to ever come on the market again in this quality or state (figs. 1-4). I recently leafed through all their catalogues again and that led to a combination of joy and amazement at what has gone through their hands in the course of fifty years.



fig. 1
Elisabetta Sirani, The Virgin, c. 1660.
Etching in reddish brown ink, 11.7 x 9.1 cm.
Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen.
Acquired in 1990 (L 1990/99 (PK))



fig. 2
Anonymous German artist, Child at a window, c. 1590.
Engraving, 40.9 x 27 cm.
Paris, Fondation Custodia.
Acquired in 2014



fig. 3
Alexander Runciman, Connal at his father's grave, c. 1772-74.
Etching mounted on a contemporary sheet of blue paper, 21.8 x 15.8 cm.
Amsterdam, Rijksmuseum. Acquired in 1993



fig. 4
Anonymous German artist, Landscape with seated woman and fisherman, c. 1760.
Drypoint with plate tone, 24.1 x 32 cm. Paris, Fondation Custodia.
Acquired in 2019 (2019-P.70)

Helmut and Petra were drawn to the art and life of Paul Gauguin, and together they went on a pilgrimage to visit the tropical locations where he lived and worked, and returned with intriguing stories. They were often in Paris and loved the art of the Impressionists. Claude Monet's house in Giverny was a cherished haunt. They took pride in collecting for themselves the work of the Frankfurt-born Otto von Scholderer (1834-1902), a close friend of Henri Fantin-Latour who was part of Manet's circle and is one of the artists portrayed in Fantin-Latour's memorable painting Un atelier aux Batignolles (1870). The Fondation Custodia has a large collection of the correspondence between Scholderer and Fantin-Latour (beautifully published by the Deutsches Forum für Kunstgeschichte Paris in 2011), and when Scholderer's reflective Self-portrait in pastel was for sale at an auction at Galerie Bassenge in Berlin (fig. 5) I inspected it unframed with the intention of acquiring it for the Fondation Custodia, the director of which I became in 2010. It seemed appropriate to have this special likeness of the man who wrote all these letters. Helmut observed this and said to Petra: 'Ger is looking at Scholderer' ('Ger schaut den Scholderer an'). It had always been his desire to live with a portrait of their renowned townsman to whose paintings they dedicated a room in their country house – das 'Scholdererzimmer'. He could not understand why I was interested. He asked and I explained. He offered to buy it and promised it as a future gift to the Fondation. Never could I have guessed then that his death was only a few years ahead, and it was a very touching moment when Petra and Michael Weis came to Paris to deliver this wonderfully personal bequest.



If I write in the past tense it is to cover the half-century that is behind us and the period Helmut was active, but in recent years Petra and Michael (Herr Dr. Weis) have shown great energy in continuing to hunt for prints and publish catalogues to serve the community of collectors and print rooms. We are all grateful for this contribution. For their eye, the sense for a truly wonderful impression, the enthusiasm, kindness and the capacity to introduce new people to the world of printmaking. I shall never forget the bookshelves in the gallery at the Börsenplatz at the time when series of duplicates of important exhibition catalogues were waiting to be given as a present to buyers of a print to help them form their taste and understanding. The description of the prints offered in their catalogues bespeaks a great connoisseurship and knowledge of the print world. Aided by a wonderful specialist library, the comments on a work are always acute with little asides on a collector who once owned a specific impression. I have often smiled inwardly when reading the details in Helmut's and now Michael's little eulogies printed in italics: 'The most important print in Castiglione's Oeuvre, in a superb early impression of the highest quality' (Katalog 25, 1989). Or – on Jan Lagoor: 'Stunning impression. Like the one in Amsterdam still with the delicate traces of scratching and polishing in the sky which underline the experimental character of this sheet' (Katalog 48, 2014). These one-liners are always well thought through and checked. They did travel to the Rijksmuseum to compare the two impressions of this extremely rare Lagoor. And they would come to the Bibliothèque Nationale to look at a Jean Duvet, to the Fondation for a Goltzius chiaroscuro woodcut, go to London for Alexander Runciman or to Copenhagen for Melchior Lorck.

Helmut and Petra developed a rather wide musical taste, from Schubert to Lady Gaga. Not so long before he died, Helmut told me, during a dinner in Frankfurt accompanied by a delicate Grauburgunder, that he regretted that he would never be able to see a certain American guitar player perform live. When I asked who that was he answered: Ry Cooder. He had learned to know his music thanks to the Buena Vista Social Club Project and the Wim Wenders documentary on Cuban music in 1999. Never could I have known that we were both fans of Ry Cooder, although for Helmut it was a late discovery. I had already been living with his music since Into the Purple Valley and Boomer's Story (1972) and have seen him perform at least seven times. I sent Helmut CDs with the early recordings, and it is a touching thought that he listened to our favoured musician as long as his mortal disease permitted him.

Fifty years of Kunsthandlung Helmut H. Rumbler. I sense gratitude and send out heartfelt congratulations. As the English say, and I use the expression without irony: 'Please keep up the good work' and continue enriching our life with great prints.

Ger Luijten
Director, Fondation Custodia, Paris

fig. 5
Otto von Scholderer, Self-portrait, 1885.
Pastel, 41.8 x 36 cm.
Paris, Fondation Custodia.
Bequest Helmut Rumbler, Frankfurt, 2016

1 *Fortuna.* *1555*

Kupferstich. 11,3 x 8,0 cm
Bartsch, Hollstein und New Hollstein 143
Provenienz: P. Mariette 1668 (Lugt 1790)
Graf Moriz von Fries (vgl. Lugt Suppl. 2903) mit dem Namenszug
seines Sammlungskonservators F. Rechberger 106 (Lugt 2133)
Doublette der Albertina (Lugt Suppl. 5e und 5h)

Die virtuose Paraphrase des Künstlers auf Dürers berühmte »Nemesis« von 1501 (Meder 72) in einem ganz ausgezeichneten gleichmäßig gedruckten Abzug.

Mit hauchfeinem Rändchen um die Plattenkante, bzw. auf derselben geschnitten. Bis auf rückseitige Reste alter Falze, tadellos und unberührt.

Vielleicht der letzte Kupferstich des Soester Meisters. Im Unterschied zu Dürers »Nemesis« präsentiert sich seine Fortuna in frontaler Ansicht auf einer Kugel stehend gleichsam schwebend über einer weiten Landschaft:

Die Atelierpose, die dem älteren Bilde anhaftet…, hat Aldegrever in glücklicher Weise beseitigt. Fest und sicher, vor allem überzeugender, steht die Gestalt jetzt auf der Kugel und bietet die ganze Schönheit ihres Leibes dar. Sie ist schlanker geworden, die Darstellung des Hässlichen und Zufälligen… von dem Streben nach einem schönen, langgestreckten Körper verdrängt; das Kraftvolle ist trotz der eingehenden Darstellung des Muskelspiels einem feinen, dünngliedrigen Körper gewichen, in dem viele manieristische Künstler ihr Ideal erblickten… (H. Zschelletzschky)



I


1555
AG

1 *Fortuna.* *1555*

Engraving. 11.3 x 8.0 cm
Bartsch, Hollstein, and New Hollstein 143
Provenance: P. Mariette 1668 (Lugt 1790)
Count Moriz von Fries (cf. Lugt Suppl. 2903) with the signature of the conservator of his collection, F. Rechberger 106 (Lugt 2133)
Duplicate from the Albertina (Lugt Suppl. 5e and 5h)

Aldegrever's virtuosic paraphrase of Dürer's famous Nemesis of 1501 (Meder 72) in an exemplar that displays uniformly excellent print quality.

With extremely fine margins around the platemark or cut down to it. Impeccable and pristine apart from the perceptible vestiges of early hinges on the rear.

This may be the last print produced by the master of Soest. In contradistinction to Dürer's version, Aldegrever present his *Nemesis* – who also stands on a sphere and hovers above a sprawling landscape – in a fully frontal view:

Happily, Aldegrever has eliminated the studio pose that still clings to the earlier image. Now stable and secure, the figure stands on the sphere in a far more convincing way, presenting the full beauty of her form. She has become more slender; every hint of ugliness and contingency [...] is suppressed now by the striving toward a handsome, elongated figure; despite the detailed rendering of the play of the muscles, the chunky prototype yields now to a lean-limbed, delicate figure that exemplifies the ideal of many a Mannerist artist... (H. Zschelletzschky)





2

2 *Dolchscheide mit nacktem Mann.* *Um 1533*
Dolchscheide mit nackter Frau. *Um 1533*

2 Kupferstiche. Je ca. 16,1 x 2,1-3,3 cm
Bartsch und Hollstein 213 und 214; New Hollstein 213/I (von II) und 214
Provenienz: Yorck von Wartenburg (Lugt 2669) [B. 213]
C. G. Boerner, Leipzig, Auktion CLXXVI, 1932, Nr. 152 [B. 213]
F. Trau (Lugt 2403b) [B. 214]
H. Gilhofer & H. Ranschburg, Luzern, Auktion XVII, 1934 [B. 214]
Dr. Franz Becker, Unna [B. 213 und 214]
S. List, Frankfurt, Auktion 58, 1967, Nr. 87
C. G. Boerner, Düsseldorf, Neue Lagerliste 55, 1970, Nr. 84
Süddeutsche Privatsammlung

Ganz ausgezeichnete Abzüge der sehr seltenen und gesuchten Gegenstücke.

Jeweils mit feinem Rändchen um die rauh zeichnende Plattenkante. Tadellos in der Erhaltung.

Aldegrevers vielleicht eindrucksvollstes Paar von Dolchscheidenentwürfen mit den ikonographisch völlig losgelösten Aktfiguren eines Paares, das - gleichsam über die Grenzen des jeweils eigenen Blattes hinaus - miteinander kommuniziert. Der Blick gilt nur dem Gegenüber. Spannungsreich sind die Körper der beiden in elegantem Kontrapost einander zugewandt. Die gegenseitige Anziehungskraft ist förmlich zu spüren. Schon treibt der Wind die Haare der Beiden aufeinander zu. Schwer zu sagen, wer den entscheidenden Schritt auf den anderen zu machen wird. Ist es er, der ihren selbstbewusst präsentierten Reizen erliegt, oder ist es sie, die ihre Gelassenheit aufgebend seiner bestimmenden Geste folgt?

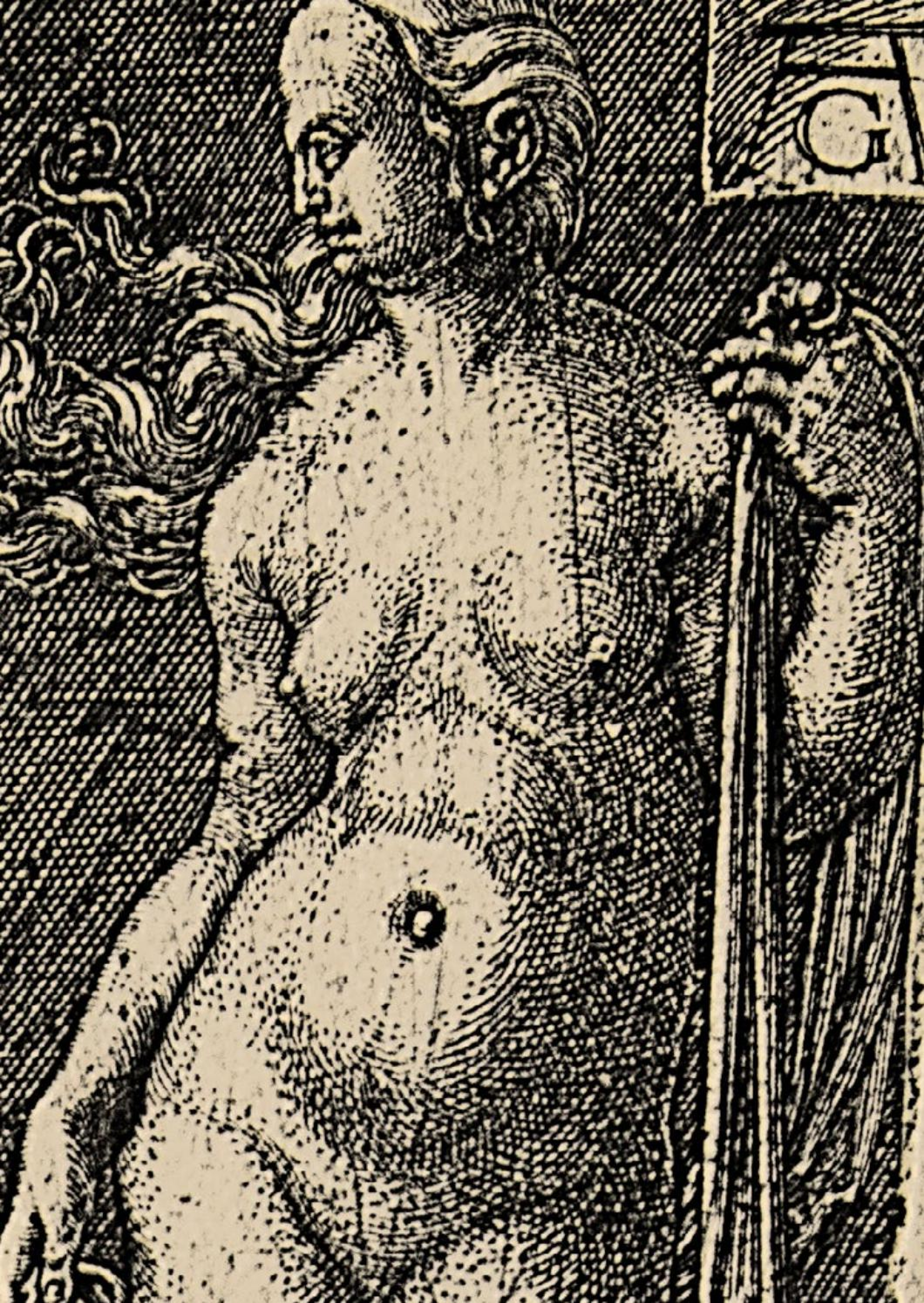
2 *Dagger Sheath with Nude Man.* *Circa 1533*
Dagger Sheath with Nude Woman. *Circa 1533*

Two engravings, each ca. 16.1 x 2.1-3.3 cm
Bartsch and Hollstein 213 and 214; New Hollstein 213/I (of II) and 214
Provenance: Yorck von Wartenburg (Lugt 2669) [B. 213]
C. G. Boerner, Leipzig, auction CLXXVI, 1932, no. 152 [B. 213]
F. Trau (Lugt 2403b) [B. 214]
H. Gilhofer & H. Ranschburg, Lucerne, auction XVII, 1934 [B. 214]
Dr. Franz Becker, Unna [B. 213 and 214]
S. List, Frankfurt, auction 58, 1967, no. 87
C. G. Boerner, Düsseldorf, Neue Lagerliste 55, 1970, no. 84
Private collection, southern Germany

Quite excellent impressions of these rare, sought-after pendants.

In each case with fine margins around the inky platemark. In impeccable condition.

Aldegrever's perhaps most striking pair of dagger sheath designs, featuring a pair of nude figures, each fully detached from its partner iconographically, yet seeming to communicate across the boundary of the respective sheet. Their intent gazes are directed entirely toward one another, and each turns toward the other in an elegant contrapposto. The mutual attraction is palpable – even their hair, wafted by a breeze, converges toward its counterpart. It is difficult to anticipate which of the two will take the fateful step toward the other. Will he succumb first to her confidently displayed charms, or will she instead relinquish her composure in response to his resolute gesture?



3 *Adam und Eva. 1638*

Radierung. 16,3 x 11,7 cm
Bartsch, Rovinski, Seidlitz und White-Boon 28/II; Hind 159/II; Biörklund-Barnard 38-D/II; New Hollstein 168/II
Provenienz: Cabinet Brentano-Birkenstock (Lugt 345)
F. A. C. Prestel, Frankfurt, Auktion 16. Mai 1870, Nr. 1321
P & D Colnaghi, London, Lagernummer c.11926
Ch. Cunningham jr. (Lugt 4684)

Superbes Exemplar von kaum zu überbietender Schönheit.
Samtig tiefschwarz, fast gratig zeichnend im virtuos vorgetragenen Lineament - mitunter verdichtet zu eng geführten, gleichwohl noch herrlich transparenten Kreuzlagen, dann wieder sich auflösend zu duftig leichten Texturen, gleichsam überstrahlt vom warmen Sonnenlicht, in das Rembrandt sein erstes Menschenpaar ‚getaucht' hat. Dabei unterstützt der zarte, sich zu den Rändern hin intensivierende Plattenton die geradezu sublime Atmosphäre der Komposition auf das Glücklichste.

Der erste Zustand, vor der Verstärkung der Kontur hinter Adam, existiert nur in zwei Abzügen in London und Wien.

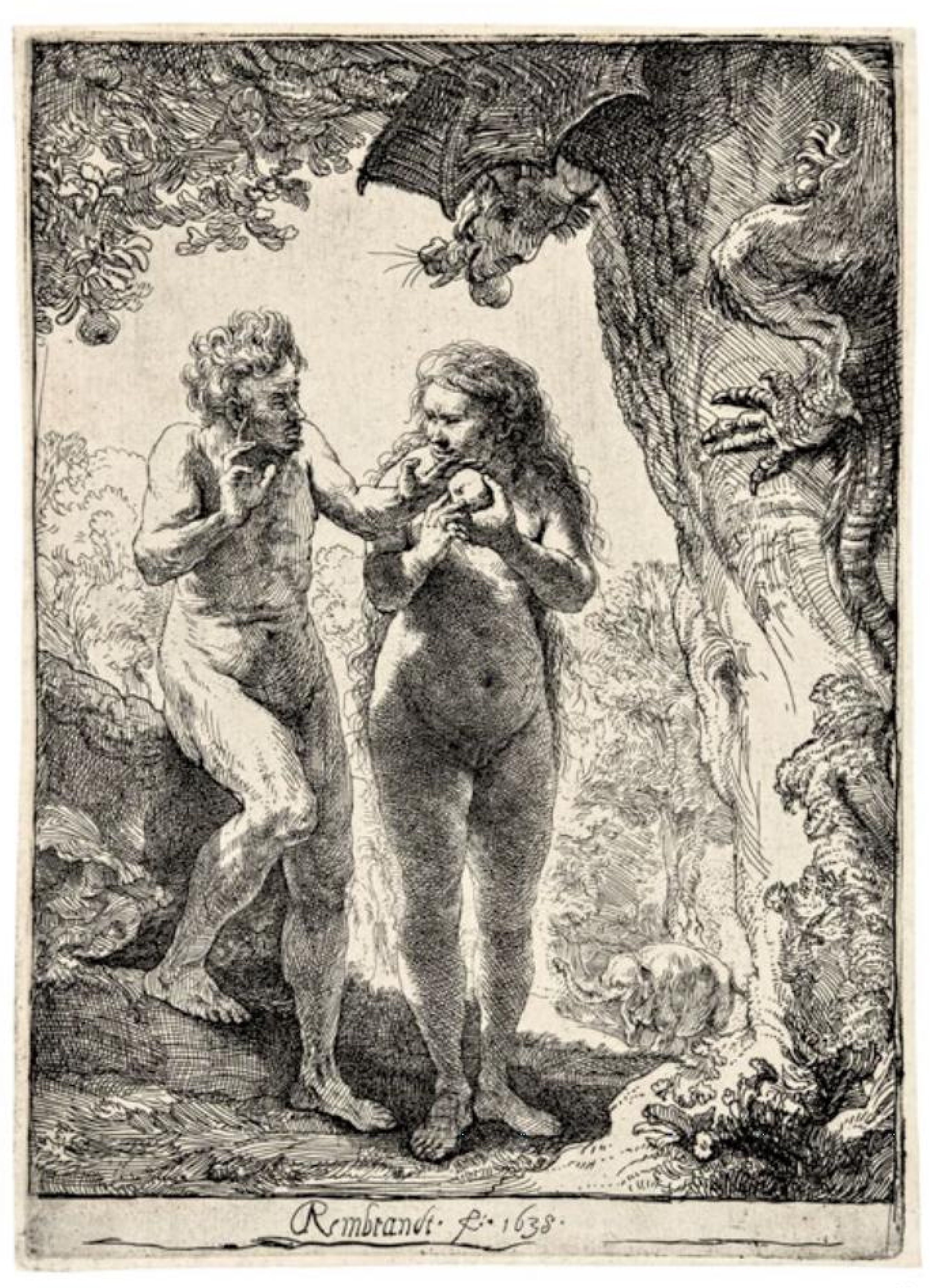
Rings mit feinem Rändchen um die partiell rauh zeichnende Plattenkante.

Selten so schön.

Rembrandts Radierung von 1638 ist wohl eine der psychologisch eindringlichsten Gestaltungen des Themas vom Sündenfall in der Geschichte der Kunst. (Ausst. Kat. »Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt«, Berlin 1991)

Von der herkömmlichen, abgegriffenen Darstellung des ersten Menschenpaares als Idealgestalten ist der Künstler bewußt abgegangen. Adam und Eva haben in ihrer antiklassischen Auffassung wenig von 'paradiesischer Schönheit' an sich. Rembrandts Realismus und Ausdruckskraft erfasst sie als echte Menschen von Fleisch und Blut, macht ihre Fähigkeit zur Gewissensentscheidung, ihre Bereitschaft zur Sünde glaubhaft. Durch das interessante Gegenlicht setzen sich die Körper, deren Oberfläche durch das Spiel von Licht und Schatten modelliert sind, klar vom Hintergrund ab, wobei Helligkeitswirkungen entstehen von bisher unerreichter Subtilität.

Rembrandt was criticized by seventeenth- and eighteenth-century writers on art for having shown the serpent, the Tempter, as a winged dragon rather than as the traditional snake. In our time, however, Christian Tümpel has pointed out that Rembrandt's Satan was inspired by the wingless, lizard-like Satan draped over an archway that aims his spear at Adam and Eve in Dürer's engraving of »Christ's Descent into Limbo«. Rembrandt had acquired the »Small Engraved Passion«, the Dürer series to which this print belongs, in the very year, 1638… (C. S. Ackley)



3



3 *Adam and Eve. 1638*

Etching. 16.3 x 11.7 cm
Bartsch, Rovinski, Seidlitz and White-Boon 28/II; Hind 159/II; Biõrklund-Barnard 38-D/II; New Hollstein 168/II
Provenance: Cabinet Brentano-Birkenstock (Lugt 345)
F. A. C. Prestel, Frankfurt, auction of 16 May 1870, no. 1321
P & D Colnaghi, London, stock no. c.11926
Ch. Cunningham Jr. (Lugt 4684)

Superb impression of virtually unsurpassable beauty.
Velvety deep black, with almost burr-like effects in the virtuosic execution of the lines – concentrated in places to form dense yet nonetheless marvelously transparent cross-hatching which alternate with light, filmy textures, as though the whole were bathed in a warm sunlight into which Rembrandt immerses the first human couple. The plate tone, meanwhile, which is intensified towards the edges, enhances the composition's utterly sublime atmosphere in the most felicitous possible way.

The 1st state, prior to the enhancement of the outline behind Adam, and existing only in two impressions in London and Vienna.

With continuous fine margins around the tonally distinct platesmark.

Rembrandt's etching of 1638 may be regarded as among the most psychologically penetrating depictions of this subject in the history of art. (. exhib. cat Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt, Berlin 1991)

The artist departs quite deliberately from the idealized and by then somewhat clichéd image of the first couple. In his anti-classical conception, Adam and Eve have little in common with notions of paradisiacal beauty. With his realism and expressive power, Rembrandt apprehends the pair as real flesh and blood human beings; their capacity to freely decide questions of conscience, to commit sinful acts, is perfectly believable. Strongly lit from the back and modeled by light and shadow in a highly effective manner, the pair is set off distinctly from the background in a way that generates luminous effects of hitherto unprecedented subtlety.

Rembrandt was criticized by seventeenth- and eighteenth-century writers on art for having shown the serpent, the Tempter, as a winged dragon rather than as the traditional snake. In our time, however, Christian Tümpel has pointed out that Rembrandt's Satan was inspired by the wingless, lizard-like Satan draped over an archway that aims his spear at Adam and Eve in Dürer's engraving of Christ's Descent into Limbo. Rembrandt had acquired the Small Engraved Passion, *the Dürer series to which this print belongs, in the very year, 1638…* (C. S. Ackley)

4

Adam und Eva beweinen den Tod Abels. *Um 1539/44*
Nach F. Salviati

Kupferstich. 38,6 x 26,8 cm
Nagler (Philip Soye) 3/I (von III); Hermann Voss, »Kompositionen des Francesco Salviati in der Graphik des XVI. Jahrhunderts«, in Mitteilungen der Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst XXXV, 1912, pag 60-70; Ausst. Kat. »Francesco Salviati o la Bella Maniera«, Rom/Paris 1989, Nr. 127; Birte Rubach, »Ant. Lafreri Formis Romae. Der Verleger Antonio Lafreri und seine Druckgraphikproduktion«, Berlin 2016, 2/I (von III)

Ausgezeichneter, homogen tiefschwarzer Frühdruck des seltenen Blattes, vor den verschiedenen Verlegeradressen von A. Lafrerij und P. de Nobilibus.

Mit 4-6 mm Rand um die Plattenkante. Zwei vertikale Falten fast nur rückseitig wahrnehmbar. Leichte Läsuren der unteren rechten Ecke sorgsam hinterlegt, ein kleiner Papierverlust in der oberen rechten Ecke ohne Beeinträchtigung der Darstellung. Sonst unberührt bewahrt mit vereinzelten Braunfleckchen und herrlich warmtoniger Papierpatina.

Von Nagler noch unter den Arbeiten von Philipp Soye verzeichnet, wurde die Komposition erstmals von H. Voss als eines der Blätter identifiziert, die, Vasari zufolge, G. Faccioli nach Zeichnungen gestochen haben soll, die F. Salviati ihm bei seinem Weggang aus Bologna anvertraut habe. B. Rubach zufolge, dürften Facciolis Kupferstiche nach Salviatis Entwürfen zu den ersten Blättern gehört haben, die A. Lafreri seit 1544 in Rom publizierte, nachdem der auch als Goldschmied und Medailleur tätige Künstler zuvor mit A. Salamanca zusammengearbeitet hatte.

Die vorliegende Komposition ist, worauf P. Costamagna hingewiesen hat, inspiriert von einzelnen Motiven aus anderen Stichen, wie etwa der Grablegung Parmigianinos (B. 5) und Raimondis Bethlehemitischem Kindermord nach Baccio Bandinelli (B. 21).


Vt uero natum mesti Videre parentes,
Fratris inhumana procubuisse manu.
Quis dolor heu facinus, turbata in pectora venit!
Vt miseri infandum planxit vterq; nefas!
Creditur extincti complexos membra iacentis,
Vitæ pertæsos, et voluisse mori.

4

Adam and Eve Mourning the Death of Abel. *Circa 1539/44*
After F. Salviati

Engraving. 38.6 x 26.8 cm
Nagler (Philip Soye) 3/I (of III); Hermann Voss, "Kompositionen des Francesco Salviati in der Graphik des XVI. Jahrhunderts," in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst* XXXV, 1912, pp. 60-70; exhib cat. *Francesco Salviati o la Bella Maniera,* Rome/Paris 1989, no. 127; Birte Rubach, *Ant. Lafreri Formis Romae. Der Verleger Antonio Lafreri und seine Druckgraphikproduktion*, Berlin 2016, 2/I (of III)

Excellent, homogenous, deep black early impression of the rare sheet, prior to the various publishers addresses, namely those of A. Lafrerij and P. de Nobilibus.

With 4-6 mm margins around the plate mark. Two vertical folds are visible almost exclusively on the reverse. Minor damage to the lower right corner has been carefully backed; a small area of paper loss along the upper right edge in no way impairs the scene itself. Otherwise in a pristine state of preservation with isolated brown spotting and a marvelous, warm-toned paper patina.

Still recorded by Nagler among the works of Philipp Soye, the composition was first identified by H. Voss as one of the sheets which, according to Vasari, were engraved by G. Faccioli after drawings by F. Salviati which the artist himself entrusted to Faccioli before leaving Bologna. According to B. Rubach, Faccioli's engravings after designs by Salviati were among the first sheets published by A. Lafreri in Rome beginning in 1544; earlier, the artist – who was also active as goldsmith and medalist – had collaborated with A. Salamanca.

As P. Costamagna has pointed out, the present composition was inspired by individual motifs from other engravings, among them Parmigianino's *Entombment* (B. 5) and Raimondi's *Massacre of the Innocents* after Baccio Bandinelli (B. 21).



HENDRIK GOLTZIUS
WERKSTATT

1558 Mühlbracht – Haarlem 1617

5 *Das Goldene Zeitalter.* 1589
Nach H. Goltzius

Kupferstich. 17,8 x 25,4 cm
Bartsch III, 104,34; Hollstein (after H. Goltzius) 12; New Hollstein (Prints after Inventions by Goltzius) 534/I (von II)
Wasserzeichen: Fleur de Lis
Provenienz: König Friedrich August II. von Sachsen (Lugt 971)

Prachtvoller Frühdruck vor der späteren zweiten Nummer 3 rechts unten. Von schönster Brillanz und Klarheit.

Mit bis zu 1 cm Papierrand um die Plattenkante. Schwache Mittelfalte und ein blasses Braunfleckchen rechts unten, sonst unberührt.

Die von Goltzius entworfene paradiesische Idylle der mythischen Urzeit gehört zu einem noch vor seiner Italienreise begonnenen umfangreichen Projekt von Illustrationen zu den Metamorphosen des Ovid, deren Übertragung in den Kupferstich er jedoch Mitarbeitern seiner Werkstatt überließ. Die Vorzeichnung zum Goldenen Zeitalter (Victoria and Albert Museum, London) hat Reznicek (ZW 10) mit Jan Harmensz. Muller in Verbindung bringen wollen, der hier, kurz bevor er die Goltzius-Werkstatt verließ, eine Vorlage des Meisters kopiert habe.

Im ersten Buch der Methamorphosen feiert Ovid das erste der vier Weltzeitalter als friedvollen Idealzustand der Welt, die in immerwährendem Frühling noch ganz aus sich heraus alle Bedürfnisse der Sterblichen befriedigte, bevor der Sturz Saturns durch Jupiter einem zunehmenden moralischen Verfall den Weg bereitete und sich die Lebensbedingungen in den darauf folgenden Weltzeitaltern drastisch verschlechterten.

Der lateinische Vers im Unterrand verkündet dementsprechend:
Golden glänzt das Zeitalter unter dem König Saturn, überall gab es Flüsse von Nektar und Milch. Von sich aus trug sie auch Früchte des Bacchus und der Ceres.


3
Aurea Saturno rutilabant ſecula Rege
Nectaris, et paſſim flumina lactis erant.
Sponte decus florum Tellus inculta ferebat,
Bacchiq; et Cereris ſponte ferebat opes.



HENDRIK GOLTZIUS
WORKSHOP

1558 Mühlbracht – Haarlem 1617

5

The Golden Age. 1589
After H. Goltzius

Engraving. 17.8 x 25.4 cm
Bartsch III, 104,34; Hollstein (after H. Goltzius) 12; New Hollstein (*Prints after Inventions by Goltzius*) 534/I (of II)
Watermark: fleur-de-lis
Provenance: King Friedrich August II of Saxony (Lugt 971)

Splendid early exemplar, prior to the later number 3 on the lower right. Displaying the most beautiful brilliance and clarity.

With paper margins measuring up to 1 cm around the platemark. Pristine apart from a faint central fold and a pale brown spot on the lower right.

This paradisiac idyll of a mythical, primeval era belongs to an extensive project of illustrations of Ovid's *Metamorphoses* initiated by Goltzius prior to his Italian journey, whose commission he delegated to members of his workshop. Reznicek (ZW 10) sought to connect the preliminary drawing for *The Golden Age* (Victoria and Albert Museum, London) with Jan Harmensz. Muller, who is said to have copied a prototype sheet by the master prior to leaving the Goltzius workshop.

In the first book of the *Metamorphoses*, Ovid celebrates the first of the Four Ages as a peaceful, ideal condition, a time when all of the needs of mortals were spontaneously satisfied in an ambience of perpetual springtime – and before Jupiter drove out Saturn, paving the way for a process of gradual moral decline, accompanied by the drastic deterioration of quality of life in the succeeding Ages of the World.

In keeping with this vision, the Latin verse visible along the lower edge announces: *Under King Saturn, the age gleamed like gold, everywhere there were rivers of nectar and milk. And ripening all around were the fruits of Bacchus and Ceres.*

6 *Weiblicher Akt auf einem Erdhügel sitzend. Um 1631*

Radierung. 17,7 x 16,0 cm
Bartsch 198; Rovinski 198/I (von II); Seidlitz 198/II (von IV); White-Boon 198/II;
Hind 43/II (of ? III); Biörklund-Barnard 31-5/II; New Hollstein 88/II
Wasserzeichen: Nebenmarke VA (Hinterding A.a.)
Provenienz: Earl of Aylesford (Lugt 58)
Ernst Oppermann (Lugt 887)
Amsler & Ruthardt, Berlin Auktion XXIV, 1882, Nr. 1749
Hessische Privatsammlung

Eine der ersten ‚naar het leven' radierten Aktdarstellungen Rembrandts, die vermutlich im Jahr der Übersiedlung von Leiden nach Amsterdam entstand, frei von jeglicher mythologischen Verbrämung.

Vorzüglicher Abzug, der das detailliert beobachtete und in eine überaus subtile graphische Textur übertragene Lichtspiel der Komposition nuancenreich wiedergibt.

Noch mit dem nur äußerst zart geätzten Monogramm des Künstlers im Hintergrund links, das sich in den späteren Abzügen gänzlich verliert. Makellos frisch und unberührt.

Besonders qualifiziert durch seine Herkunft aus der famosen Rembrandt-Sammlung des Earl of Aylesford, die die exquisiten Abzüge zweier sehr alter Sammlungen aus Rembrandts unmittelbarem Umfeld in sich vereinigte: die Zoomer-Zanetti-Denon Alben und eine aus der Six-Familie stammende Sammlung, die Valerius Röver und schließlich Ploos van Amstel besessen hatte.

Die Komposition stand ob ihres schonungslosen Verismus bei den Zeitgenossen Rembrandts in hohem Ansehen und wurde bereits 1635 durch W. Hollar kopiert (New Hollstein 143). Nach Rembrandts Tod jedoch urteilte A. Pels in seinem »Gebruik en musbruik des tooneels« 1681 unter dem Eindruck eines nun vorherrschenden akademisch geprägten Klassizismus: *Malte Rembrandt… eine nackte Frau, so wählte er keine Venus zu seinem Model sondern eher eine Wäscherin oder Torftreterin aus einer Scheuer und nannte seine Bizarrerie: Nachahmung der Natur; alles Übrige war ihm eitle Verzierung…*
So harsch das Verdikt des Klassizisten ausfällt, benennt es gleichwohl deutlich, wenn auch unter negativem Vorzeichen die eigentlichen Qualitäten von Rembrandts Darstellung einer Frau, die sich ihrer Kleider entledigt hat. Mit unbestechlichem Realismus, aber auch großem sinnlichen Reiz sind die Körperformen der Entblößten ebenso wie die unterschiedliche Struktur ihrer Haut im subtilen Spiel von Licht und Schatten wiedergegeben:

In his portrayals of nudes, Rembrandt seems constantly to have explored the boundaries of what was possible within society's norms and the standards prevailing among a certain group of collectors who valued his work, norms and standards that were determined by both artistic and social conventions. There appears at this time to have been a group of art lovers who accepted as the highest aim of art, even in the case of depictions of nudes, Rembrandt's belief in a nearly uncompromising naturalness and lifelikeness that served to evoke the greatest possible empathy in the viewer, by means of depictions experienced as being ‚like life itself' and expressing the ‚greatest and most natural emotion'. (E. J. Sluijter)



6

6 *Female Nude Seated on a Mound. Circa 1631*

Etching. 17.7 x 16.0 cm
Bartsch 198; Rovinski 198/I (of II); Seidlitz 198/II (of IV); White-Boon 198/II;
Hind 43/II (of ? III); Biörklund-Barnard 31-5/II; New Hollstein 88/II
Watermark: side mark "VA" (Hinterding A.a.)
Provenance: Earl of Aylesford (Lugt 58)
Ernst Oppermann (Lugt 887)
Amsler & Ruthardt, Berlin auction XXIV, 1882, no. 1749
Private collection, Hessen

One of Rembrandt's first etched nudes "naar het leven" (from life), presumably dating from the year when he relocated from Leiden to Amsterdam, a composition free of any mythological trimmings.

Excellent impression which does full justice to the play of light captured by this composition, observed in such detail and rendered in a highly nuanced, subtle graphic texture.

Still with the artist's monogram in the back/ground left, etched with extreme delicacy and missing entirely from later impressions. Flawlessly fresh and pristine.

Particularly well-qualified by virtue of its provenance from the famous Rembrandt collection of the Earl of Aylesford, which brought together prints from two very old collections from Rembrandt's immediate milieu: the Zoomer-Zanetti-Denon album and a collection stemming from the Six family, which was once owned by Valerius Röver, and later by Ploos van Amstel.

With its unsparing realism, this work was highly regarded by Rembrandt's contemporaries, and was copied by W. Hollar as early as 1635 (New Hollstein 143). After Rembrandt's death, with a perspective shaped by the then prevalent academically oriented classicism, A. Pels commented in his *Gebruik en musbruik des tooneels* of 1681: *When Rembrandt… depicted a nude woman, he chose as his model not a Venus, and instead a washerwoman or peat treader from a barn, referring to his bizarrerie as an "imitation of nature"; for him, everything else was vain ornament…*
Despite its classicizing prejudice, this harsh verdict clearly (albeit in negative terms) articulates the intrinsic qualities of Rembrandt's depiction of a woman who has discarded her clothing. With unerring realism, but also great sensuous appeal, he renders the exposed female form, along with the varied texture of the skin, by means of a subtle play of light and shadow:

In his portrayals of nudes, Rembrandt seems constantly to have explored the boundaries of what was possible within society's norms and the standards prevailing among a certain group of collectors who valued his work, norms and standards that were determined by both artistic and social conventions. There appears at this time to have been a group of art lovers who accepted as the highest aim of art, even in the case of depictions of nudes, Rembrandt's belief in a nearly uncompromising naturalness and lifelikeness that served to evoke the greatest possible empathy in the viewer, by means of depictions experienced as being 'like life itself' and expressing the 'greatest and most natural emotion.' (E. J. Sluijter)



7 *Männlicher Akt, sitzend. 1646*

Radierung und Kupferstich. 9,8 x 16,6 cm
Bartsch 196; Rovinski und Seidlitz 196/I (von II); White-Boon 196/II; Hind 221/II; Biörklund-Barnard 46-C/II; New Hollstein 234/II (von III)
Provenienz P & D Colnaghi, London, Lagernummer c. 552

Kontrastreicher Frühdruck des II. Zustandes mit den verschiedenen Überarbeitungen namentlich in den Schattenpartien. Entlang des oberen Randes mit feinen, bis anhin unbeschriebenen Ätzfleckchen, die wohl vor den weiteren Abzügen sorgsam auspoliert wurden. Ein hauchzarter Plattenton liegt wie ein duftiger Schleier über der strengen Diagonalkomposition und verleiht der absichtsvoll unbearbeitet belassenen Partie links oben eine imaginäre Tiefe, die sich in gleißender Helligkeit aufzulösen scheint.

Mit 5 mm Papierrand um die tonig abgesetzte Plattenkante. Links im Rand mit unbedeutenden kleinen Hinterlegungen im Papier, sonst tadellos.

In der Konsequenz des Kompositionsprinzips und der spannungsreichen Ambivalenz der Pose des Modells vielleicht eine der schönsten männlichen Aktdarstellungen Rembrandts. Der Meister präsentiert dem Betrachter zwar den liegenden Körper, der sich diesem lässig zugewendet gleichsam öffnet, eindrucksvoll im wechselvollen Spiel von Licht und Schatten, belässt aber dessen Identität bewußt im Verborgenen, indem der junge Mann den Kopf abwendet. Rembrandt läßt ihn quasi in die imaginäre Ferne blicken und verleiht seinem radierten ‚Studienblatt', das vermutlich während des Zeichenunterrichtes für seine Schüler in einem eigens zu diesem Zweck angemieteten Speicher auf der Amsterdamer Bloemengracht entstand, eine enorme Intensität und fast kontemplative Qualität, wodurch die Komposition das Genre gängiger Zeichnungsvorlagen der Zeit sprengt und weit hinter sich läßt.



7

7 *Seated Male Nude. 1646*

Etching and engraving. 9.8 x 16.6 cm
Bartsch 196; Rovinski und Seidlitz 196/I (of II); White-Boon 196/II; Hind 221/II; Biörklund-Barnard 46-C/II; New Hollstein 234/II (of III)
Provenance: P & D Colnaghi, London, Lagernummer c. 552

Richly contrasting early impression of the 2nd state with the various reworked areas, specifically in the shadowed sections. With fine, hitherto undescribed described acid spotting along the upper edge, presumably polished out on the plate prior to the production of subsequent copies. A gossamer- fine plate tone is suspended like an airy veil over the severely diagonal composition, endowing the deliberately unworked areas in the upper left with an imaginary depth, which seems to dissolve into dazzling brightness.

With 5 mm paper edges around the tonally distinct platemark. With small, insignificant areas of reinforcement on the paper, otherwise impeccable.

By virtue of its compositional principle, and of the enthralling ambivalence in the model's pose, one of Rembrandt's perhaps most beautiful male nudes. The reclining figure, which turns casually toward the beholder in an act of self-exposure, is depicted through a striking interplay of light and shadow; the model's identity is nonetheless obscured, with the young man's head turned away from the viewer. Rembrandt's figure gazes into an imaginary distance, thereby endowing his etched 'study sheet' – produced in all likelihood in the context of the instruction in draftsmanship he offered students in a warehouse on Bloemgracht in Amsterdam, rented expressly for the purpose – with great intensity and an almost contemplative quality, which allows the sheet to transcend the conventions of the life study genre, leaving them far behind.





8

REMBRANDT HARMENSZOON VAN RIJN 1606 Leiden – Amsterdam 1669

8

Sitzende Frau mit den Füßen im Wasser. 1658

Radierung. 16,0 x 7,9 cm
Bartsch, Rovinski und White-Boon 200; Seidlitz 200/I (von II); Hind 297/I (von II); Biörklund-Barnard 58-D; New Hollstein 309/I (von II)
Provenienz: Rheinische Privatsammlung

Exquisiter Frühdruck auf warmtonigem festem Japanpapier, bei dem sich die tiefschwarze Druckfarbe partiell zu beinahe opaken Inseln verdichtet.

Mit delikat, sich zu den Plattenrändern hin intensivierendem Plattenton. Das nackte Fleisch demgegenüber ganz rein gewischt, so daß die hell beschienenen Körperformen aus der dämmerigen Umgebung hervorleuchten.
Darüber hinaus besonders qualifiziert durch die noch stark rauh zeichnende Plattenkante, ein eindeutiges Kriterium für einen ganz frühen Abzug.

Rahmenartig eingefaßt durch einen schmalen Papierrand. Unberührt von schönster Brillanz.

Die außergewöhnlich realistische und unakademische Ausdrucksweise zeichnet diesen späten Frauenakt aus. Er belegt den technisch souveränen Umgang des Künstlers mit dem Radiermedium:

Die offene Struktur der breit nebeneinander gesetzten, parallel verlaufenden Linien und Kreuzschraffen ergeben sehr kräftige Hell-Dunkel-Kontraste; im Hintergrund verdichten sich die Linienkonstellationen zu einer gleichsam malerisch-bewegten Fläche. Der Unterschied zu Rembrandts frühem Radierstil manifestiert sich sehr deutlich, wenn man diese Arbeit mit der thematisch verwandten Radierung Diana im Bad (1631) vergleicht, in der ein dichtes Netz von feinen Linien zu extrem weichen Schattierungen führt. Aber auch von der unmittelbar wirkenden Sinnlichkeit des Pendants zur Diana, der Radierung »Nackte Frau auf einem Erdhügel sitzend« ist die 1658 dargestellte Aktfigur weit entfernt, deren Hautoberfläche ausgesprochen grafisch erfasst wurde; Sinnlichkeit verbindet sich hier sowohl mit einer gewissen monumentalen Schwere als auch mit einem poetischen, meditativen Stimmungsgehalt. (M. Bisanz-Pracken in: Ausst. Kat. »Rembrandt«, Wien 2004)

8 *Woman Bathing Her Feet at a Brook. 1658*

Erching. 16.0 x 7.9 cm
Bartsch, Rovinski and White-Boon 200; Seidlitz 200/I (of II); Hind 297/I (of II); Biörklund-Barnard 58-D; New Hollstein 309/I (of II)
Provenance: Rhenish private collection

Exquisite early impression on warm-toned Japanese paper, with the deep black ink condensing in places to form nearly opaque islands.

With a delicate plate tone that is intensified towards the edges of the plate. In contrast, the areas of bare flesh have been wiped clean, allowing the brightly lit figure to emerge as a luminous form from the dusky surrounding.
Particularly well qualified, moreover, by the extremely inky platemark, a significant criterion for a very early impression.

Bordered by narrow margins, which form a frame of sorts. Pristine and of the utmost brilliance.

This late nude is distinguished in particular by its extraordinary realism and utterly unacademic mode of expression, and perfectly exemplifies Rembrandt's supremely confident handling of etching technique:

The open structure of the closely set, parallel lines and the crosshatching result in powerful light/dark contrasts; in the background, the constellations of lines are condensed to form an animated and almost painterly surface. The contrast with Rembrandt's early etching style emerges quite clearly when this sheet is compared with a thematically related etching of Diana at the Bath (1631), where a dense network of fine lines produces extremely soft shad owed areas. By virtue of its immediate and effective sensuality, the pendant to Diana, the etching entitled Female Nude Seated on a Mound, is also remote from the present nude, which dates from 1658, where the surface of the skin is rendered in an emphatically graphic manner; here, sensuality is united with a certain monumental heaviness, as well as with a poetic, meditative atmosphere. (M. Bisanz-Pracken, in: exhib. cat. Rembrandt, Vienna 2004)



9 *Ein Weib mit zwei Kindern in einer Badestube.* *Um 1540/50*

Kupferstich. 7,9 x 5,2 cm
Bartsch 207; Pauli und Holstein 210/II (von V)
Provenienz: A. Freiherr von Lanna (Lugt 2773); Singer 1234
H. G. Gutekunst, Stuttgart, Auktion 66, 1909, Nr. 699
Joseph Meder
G. Cognacq (Lugt Suppl. 538d)
G. Nowell-Usticke
Christie's, London Auktion am 28. Juni 1978, Nr. 109
Deutsche Privatsammlung

Brillanter Früdruck des II. Zustandes mit der 3. Strichlage im Schatten unter der Bank zwischen dem rechten Bein der Frau und dem Griff des Bottichs, jedoch noch vor der 3. Strichlage im Schatten unter der Bank zwischen dem Bottich und dem Knaben, sowie allen späteren Überarbeitungen.

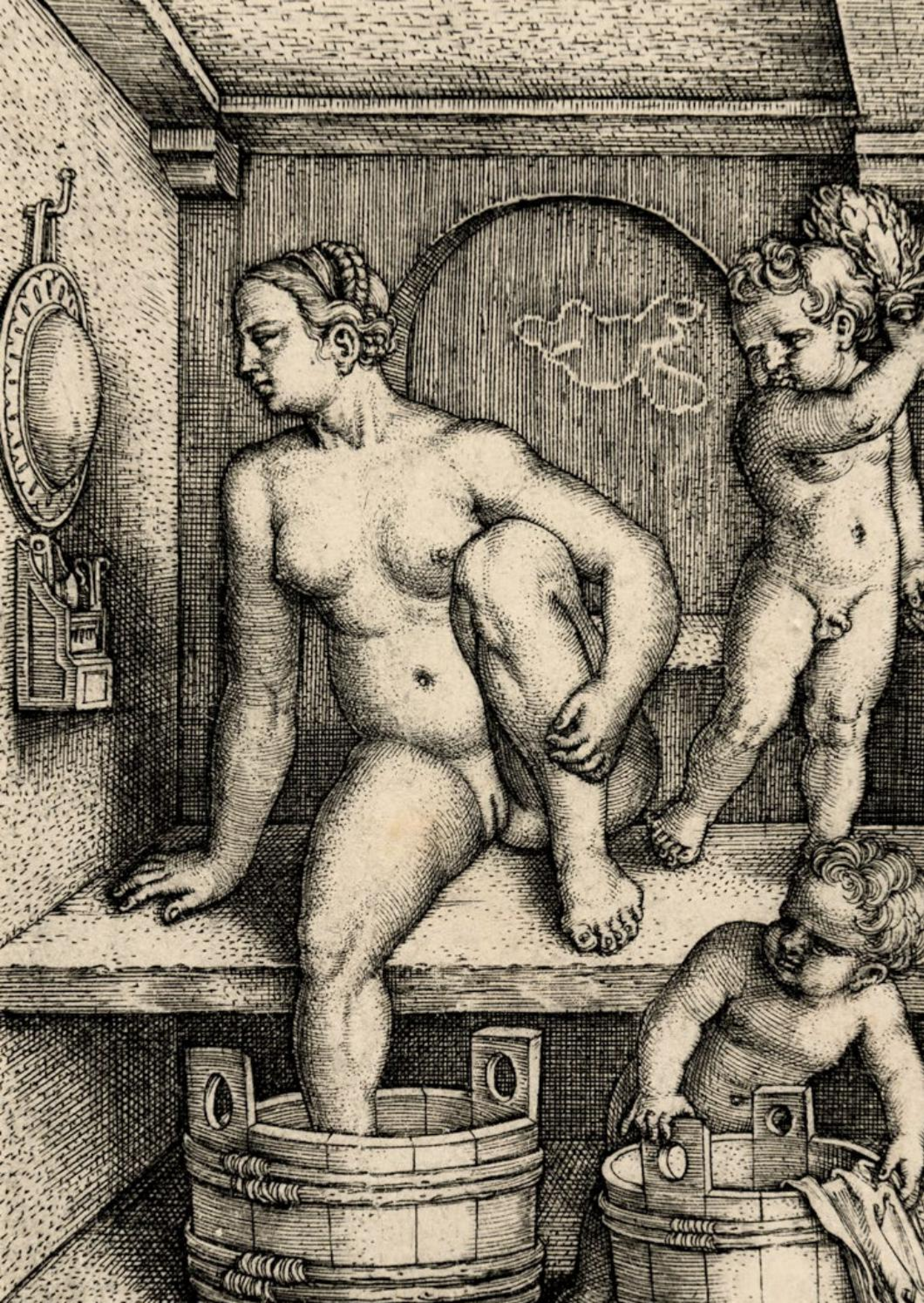
Das bereits von Pauli namentlich genannte Exemplar der Sammlung Lanna, das Novell-Usticke in seine bedeutende Beham-Sammlung aufnahm.

Unten auf der Plattenkante geschnitten, sonst mit 1 mm Rändchen. In ausgezeichneter Erhaltung.

Badestuben entwickelten sich seit dem späten 15. Jahrhundert zu einem eigenständigen, explizit erotisch konnotierten Sujet. H. S. Behams Badestube mit einer sich im Spiegel versonnen betrachtenden Badenden und zwei Knaben basiert auf einer früheren Komposition seines Bruders Bartel, der sich gleichwohl ganz auf die von ihrem Spiegelbild gefesselte nackte Schönheit konzentriert hatte (Hollstein 44). Mit der Hinzufügung der beiden puttenartigen Knaben, die der Dame beim Bade assistieren, mag Hans Sebald mehr oder weniger bewusst angespielt haben auf die italienische Bildtradition des mythologischen Bades der Venus: *Beham spielt mit Versatzstücken, die an eine solche Ikonographie erinnern, verzichtet jedoch darauf, sich in der Darstellung auf die Liebesgöttin festzulegen. In ihrer kräftigen Gestalt erinnert die Frau vielmehr an Sibyllen aus Michelangelos Sixtinischer Kapelle, ohne dabei eine Figur aus dem berühmten Fresko zu zitieren. In der Überblendung von Nacktheit und antik-italienischer Formsprache geißelt Beham beide Arten der Schönheit als gleichwertige Formen der Verlockung des Sehsinns. Nacktheit und Antike verführen, so der Schluss, jeweils zu sündhafter Augenlust. Schauen und Verführen, Schönheit und Sünde gehen so ein unabschließbares Wechselspiel miteinander ein.* (J. D. Mentzel)



9



9 *Woman with Two Children in a Bathhouse.* *Circa 1540/50*

Engraving. 7.9 x 5.2 cm
Bartsch 207; Pauli and Holstein 210/II (of V)
Provenance: A. Freiherr von Lanna (Lugt 2773); Singer 1234
H. G. Gutekunst, Stuttgart, auction 66, 1909, no. 699
Joseph Meder
G. Cognacq (Lugt Suppl. 538d)
G. Nowell-Usticke
Christie's, London, auction of 28 June 1978, no. 109
Private collection, Germany

Brilliant early impression of the 2nd state, with the third hatching in the shadow underneath the bench between the woman's right leg and the handle of the tub, but still prior to the third hatching in the shadow underneath the bench between the tub and the boy, as well as prior to all subsequent reworkings.

The impression from the Lanna collection, mentioned specifically by Pauli, which Novell-Usticke absorbed into his important Beham collection.

Cut down to the platemark below, otherwise with 1 mm margins. In an excellent state of preservation.

Beginning in the late 15th century, the bathhouse developed into an independent subject that was moreover explicity erotic in its connotations. H. S. Beham's bathhouse, which features a woman who gazes dreamily into a mirror and is accompanied by two young boys, was based on an earlier composition by his brother Bartel, his own focus however being entirely on the beautiful nude woman, who appears to be captivated by her own image (Hollstein 44). Through the addition of the two putto-style boys who assist the woman at her toilette, Hans Sebald may be referring more or less consciously to the Italian tradition of the mythological figure of the bathing Venus: *Beham plays with set pieces that are reminiscent of such iconography, while nonetheless avoiding any firm identification of the figure with the Goddess of Love. Although he cites no particular figure from the celebrated fresco, the woman's powerful form recalls the sibyls of Michelangelo's Sistine Chapel. By superimposing nudity with an antique-Italian form language, Beham castigates both types of beauty as equivalent forms of visual allure. The apparent message is that both nudity and antiquity delight the eye in a positively iniquitous fashion. In this image, voyeurism and seductiveness, beauty and sinfulness are joined in an interminable interplay.* (J. D. Mentzel)

10 *Diana und Kallisto. 1606*
Nach P. Moreelse

Kupferstich. 30,7 x 40,3 cm
Bartsch 115; Hollstein (after Paulus Moreelse) 15; Hollstein 78/I (von IV)
Wasserzeichen: Straßburger Bindenschild unter Fleur de Lis mit angehängten Buchstaben WR (vgl. New Hollstein, The Muller Dynasty, part II, pag. 303, Nr. 1

Brillanter Frühdruck vor der Künstleradresse ‚Paulo Morelse inne' über derjenigen Saenredams, sowie vor den Adressen der späteren Verleger Rob. de Baudoux bzw. Joannes Janssonius.

Auf der Plattenkante bzw. minimal knapp innerhalb derselben geschnitten. Mit dem vollen Text im Unterrand. Unauffällig geschlossene Läsuren in den Rändern und entlang der sorgsam geglätteten Mittelfalte, die nur noch rückseitig wahrnehmbar ist – sämtlich zu vernachlässigen angesichts der Seltenheit des I. Druckzustandes, den G. S. Keyes nur in drei Exemplaren in den öffentlichen Sammlungen von Paris, Amsterdam und Rotterdam hat nachweisen können.

Das Sujet der die Schwangerschaft ihrer Lieblingsgefährtin Kallisto beim Bad an einem Bach entdeckenden Diana erfreute sich in den Niederlanden erst größerer Beliebtheit, nachdem C. Corts Kupferstich (New Hollstein 189) Tizians berühmte Bildschöpfung nördlich der Alpen populär gemacht hatte. Saenredam hat im Abstand nur weniger Jahre zwei der frühesten in den Niederlanden entstandenen Fassungen des Themas in Kupfer gestochen. 1599 die Version seines Lehrers H. Goltzius (Hollstein 77) und wenige Jahre später die hier vorliegende Version nach einer Grisaille von P. Moreelse, die sich heute in einer Pariser Privatsammlung befindet.

Wie Goltzius wenige Jahre zuvor, paraphrasiert auch Moreelse das berühmte Vorbild in seiner ebenfalls ins oblonge Querformat übersetzten Komposition aus zwei sich dialogisch zugewandten Figurengruppen, wobei beide Niederländer - die von Ovid beschriebene natürliche Szenerie eines kühlen Haines, *in dem ein Bach mit Gemurmel sanft dahinglitt*, akzentuierend - auf eine Brunnenarchitektur im Zentrum verzichten. Die Dramatik, mit der Tizian noch die Entdeckung der Schwangerschaft Kallistos schildert, der sich Jupiter in Gestalt der Diana so folgenreich genähert hatte, ist bei Moreelse einer fast elegischen Stimmung gewichen: Die Verzweiflung einer wider Willen werdenden Mutter scheint verwandelt in demütige Gleichmut, mit der Kallisto sowohl die Bloßstellung durch die anderen Nymphen als auch ihre Verbannung aus dem Kreis der Gefährtinnen der Diana erträgt. Und fast klingt – im Unterschied zu Tizian - eine sanfte Wehmut an in der schlafferen Körperhaltung und moderateren Gestik der Diana, die sich ob ihres Keuschheitsgelübdes gezwungen sieht, strafend Abschied zu nehmen von einer Freundin.



Virgineo comitata choro DYCTYNNA subibat
Fessa nemus. NYMPHIS sacro hoc ait amne lavemur;
Fluxa omnes ponunt velamina PARRHASIS una
Ingemuit, NYMPHAE positâ mox veste tumorem
Attonitae cernunt uteri; hinc DEA coetibus absint
Virgineïs lascivus HYMEN queis pectora pungit. N. a Wassenaer

10 *Diana and Callisto. 1606*
After P. Moreelse

Engraving. 30.7 x 40.3 cm
Bartsch 115; Hollstein (after Paulus Moreelse) 15; Hollstein 78/I (of IV)
Watermark: Strasbourg bend beneath a fleur-de-lis with attached letters "WR" (cf. New Hollstein, The Muller Dynasty, part II, p. 303, no. 1

Brilliant early exemplar prior to the artist's address "Paulo Morelse inne" above that of Saenredam, and prior to the addresses of the later publishers Rob. de Baudoux and Joannes Janssonius.

Cut down to the platemark or slightly within it. With the full text along the lower margin. Small, inconspicuous defects along the margins, and along a painstakingly smoothed-down central fold, which is perceptible only on the reverse – all of which can be disregarded in view of the rarity of the 1st state, which G. S. Keyes was able to document in only three impressions held in public collections in Paris, Amsterdam, and Rotterdam.

The subject of Diana's discovery while bathing of the pregnancy of her favorite companion Callisto enjoyed great favor in the Netherlands after C. Cort's engraving (New Hollstein 189) of Titian's celebrated creation popularized it north of the Alps. Within just a few years, Saenredam produced two of the earliest versions of the theme to be engraved in copper in the Netherlands. The first, dated 1599, is based on a composition by his teacher H. Goltzius (Hollstein 77); several years later, he produced the present version after a grisaille by P. Moreelse, itself preserved today in a private collection in Paris.

Like Goltzius's version just a few years earlier, Moreelse's paraphrase too translates his celebrated model – consisting of two dialogically related figural groups – into a horizontal format; both Dutch artists delete the central fountain architecture in favor of the natural scenery, described by Ovid, of a cool grove "where a stream went murmuring over cool sands." In Moreelse's version, the dramatism of the discovery of Callisto's pregnancy (she has been seduced by Jupiter disguised as Diana) yields to an almost elegiac mood: the despair of a reluctantly expectant mother is transformed now into the meek equanimity with which Callisto endures the exposure of her secret by her fellow nymphs and her banishment from Diana's circle of followers. And in contradistinction to Titian, the more relaxed posture and restrained gestures of Moreelse's Diana seem to sound a note of gentle regret; she finds herself compelled by her solemn oath of chastity to bid a punitive farewell to her friend.




ACTAEON IN CERVVM. OVID: 3 MET.
Inscius Actaeon vidit sine veste Dianam: Praeda suis canibus non minus ipse fuit.

11

11 *Diana und Actaeon. Um 1602*

Kupferstich. 8,0 x 13,4 cm
Franken 1338.32; Hollstein 852.32
Provenienz: J. H. von Hefner Alteneck (Lugt 1254)
H. Helbing, München, Auktion am 9. Juni 1904, Nr. 1141
E. Fabricius (Lugt 847a)

Ausgezeichneter Abzug der nach eigenem Entwurf gestochenen Komposition.

Auf der Plattenkante geschnitten. In alter Fenster-Montage, sonst unberührt.

Grausam ist die Rache für den verbotenen Blick, den Actaeon auf die badende Diana und ihre Gefährtinnen wirft, als er zufällig auf der Jagd in die Badegrotte der Göttin gerät. Ovid berichtet in seinen Metamorphosen, wie die Nymphen vergeblich versuchen die Blöße der Göttin mit ihren eigenen Körpern zu verdecken und sich diese, aus Scham zur Seite wendend, den Eindringling mit Wasser bespritzt mit den höhnenden Worten: "Jetzt erzähle, du habest mich ohne Gewand gesehen, wenn du noch zu erzählen vermagst". Denn schon beginnt sich der Jäger in einen Hirsch zu verwandeln, den seine eigenen Hunde jagen und töten werden.

Was so tragisch enden wird, beginnt bei Passe mit einer fast harmlos anmutenden, neckischen Wasserspielerei der Diana, die dem jungen Jägersmann fast schöne Augen zu machen scheint. Ihre erhobene rechte Hand wirkt denn auch eher einladend als abweisend. Und doch hat Actaeons Verwandlung bereits begonnen. Sein tragisches Ende wird im zeitlichen Vorgriff im Hintergrund in Szene gesetzt als eindringliche Mahnung vor den Folgen des Voyeurismus.

Passe hat die Komposition, die unmittelbar an die italienischen Bildtradition anknüpft, in einer lavierten Zeichnung vorbereitet, die sich zusammen mit den Vorzeichnungen zu den übrigen Darstellungen seiner Illustrationen der Metamorphosen des Ovid im Royal Collection Trust befindet.

11 *Diana and Actaeon. Ca. 1602*

Engraving. 8.0 x 13.4 cm
Franken 1338.32; Hollstein 852.32
Provenance: J. H. von Hefner Alteneck (Lugt 1254)
H. Helbing, Munich, auction of 9 June 1904, no. 1141
E. Fabricius (Lugt 847a)

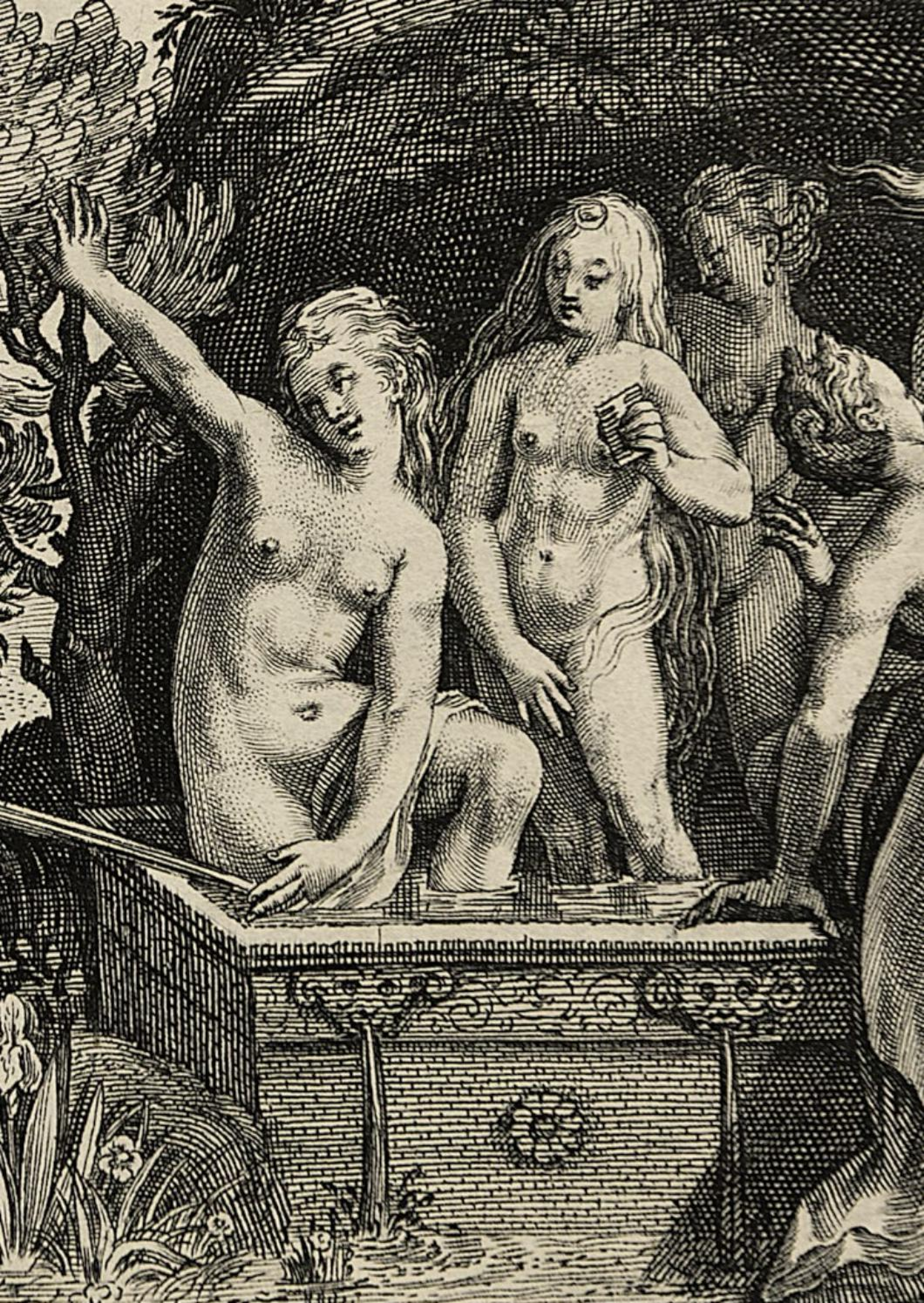
Excellent impression of a composition based on the artist's own design.

Cut down to the platemark. In an old window mount, otherwise pristine.

A gruesome form of retribution is inflicted on Actaeon for the transgression of gazing upon Diana and her companions in their nudity when he stumbles inadvertently on their bathing grotto while hunting. In his Metamorphoses, Ovid describes how the nymphs strive vainly to conceal the goddess with their own bodies, and how Diana, turning away in shame, splashes water at the intruder, accompanied by the jeering words: "Tell people you have seen me, Diana, naked! Tell them if you can!" But the hunter has already begun his transformation into a stag, only to be hunted and slain by his own hounds.

With De Passe, the narrative that will culminate in such tragedy begins more or less innocuously with Diana's almost teasing play with the water – she almost seems to be making eyes at the young huntsman. Her raised right hand, moreover, seems to invite rather than to repel. Yet Actaeon's metamorphosis is now irreversible. Through a temporal displacement, his terrible demise is shifted to the scene's background, a vivid admonition concerning the consequences of voyeurism.

De Passe prepared this composition – so immediately dependent upon Italian image traditions – in a pen-and-wash drawing, now found in the Royal Collection Trust together with the preliminary drawings for his other illustrations of Ovid's Metamorphoses.





12

HANS SEBALD BEHAM 1500 Nürnberg – Frankfurt am Main 1550

12 *Ein Narr mit zwei badenden Weibern. 1541*

Kupferstich. 4,5 x 7,0 cm
Bartsch 214; Pauli und Hollstein 216/IV
Provenienz: H. Dreux (Lugt 1303)
Deutsche Privatsammlung

Eine der wohl frivolsten Kompositionen Behams in einem ganz ausgezeichneten, kontrastreichen Abzug mit der vierten Stichlage auf dem Boden zwischen dem linken Fuß des Narren und dem rechten Fuß der Frau.

Mit der voll sichtbaren Einfassung bzw. auf der Plattenkante geschnitten. Tadellos.

Lüsterne Triebhaftigkeit macht hier den Mann zum Narren. Hilfesuchend scheint sich der zum Opfer seiner eigenen Begierde Gewordene an den Betrachter zu wenden. Doch dem zupackenden, mitunter sprichwörtlich bloßstellenden Griff der beiden wohl ungebührlich beim Bade beobachteten Frauen gibt es kein Entkommen. Oder will er den Voyeur in uns, die wir Zeuge seines Missgeschicks sind, warnen vor den Folgen der eigenen Lüsternheit?

12 *Jester with Two Bathing Women. 1541*

Engraving. 4.5 x 7.0 cm
Bartsch 214; Pauli and Hollstein 216/IV
Provenance: H. Dreux (Lugt 1303)
Private collection, Germany

One of Beham's perhaps most frivolous compositions in an absolutely excellent, richly contrasting impression with the fourth hatching on the ground between the jester's left foot and the women's right foot.

With the visible framing line or cut down to the platemark. Impeccable.

Carnal impulses have transformed this fellow into a fool. Having become the victim of his own cravings, the man seems to appeal to the beholder for rescue. But there is no escape from the determined and all too revealing grip of the two lewd females, depicted here in the act of bathing. Or does their hapless victim instead seek to admonish the voyeur in all of us, as we witness his misfortune, of the consequences of our own concupiscence?



13 *Die badenden Männer. 1651*

Radierung. 11,0 x 13,8 cm
Bartsch 195; Rovinski 195/II; Seidlitz 195/II (von III); White-Boon 195/II; Hind 250/II; Biörklund-Barnard 51-B/II; New Hollstein 258/III
Wasserzeichen: Sieben Provinzen mit Buchstaben BM (Hinterding, Variante A.a)
Provenienz: Dr. Wilhelm August Ackermann (Lugt 791)

Kontrastreicher Abzug, dessen spezieller atmosphärischer Reiz sich dem delikaten, zu den Rändern hin intensiver werdenden Plattenton verdankt. Mit dem noch deutlich sichtbaren Ätzfleck in den Blättern des mittleren Baumes und den Kratzern in Form der Buchstaben ‚BN' auf dem Felsen im Vordergrund.

Mit 1-1,5 cm breiten Papierrändern. In ausgezeichneter Erhaltung.

Eine der thematisch ungewöhnlichsten Radierungen Rembrandts, in der er eine Gruppe von badenden Männern in einer Landschaft in geradezu impressionistisch skizzenhafter Manier festgehalten hat, völlig losgelöst von jeder mythologischen Anspielung: *Combining aspects of genre scenes, landscapes, and sketch sheets, the print captures a quiet moment on a sunny day's visit to a swimming hole. There is no confirmation, but one is tempted to speculate that Rembrandt may have drawn the image in the waxy ground of his etching plate while resting by the water's edge.* (T. E. Rassieur)


Rembrandt. f. 1651

13 *Men Bathing.* 1651

Etching. 11.0 x 13.8 cm
Bartsch 195; Rovinski 195/II; Seidlitz 195/II (of III); White-Boon 195/II; Hind 250/II;
Biörklund-Barnard 51-B/II; New Hollstein 258/III
Watermark: Seven Provinces with the letters "BM" (Hinterding, variant A.a)
Provenance: Dr. Wilhelm August Ackermann (Lugt 791)

Richly contrasting impression that owes its special atmospheric charm to the delicate plate tone, which becomes intensified toward the edges. With the still clearly visible acid spotting in the vegetation of the central tree and the scratches forming the letters "BN" on the rocky foreground.

With 1-1.5 cm paper margins. In an excellent state of preservation.

One of Rembrandt's least characteristic etchings in thematic terms, the sheet captures a group of bathing men in a landscape through an almost impressionistic, sketch-style manner of execution, and is devoid of mythological allusions: *Combining aspects of genre scenes, landscapes, and sketch sheets, the print captures a quiet moment on a sunny day's visit to a swimming hole. There is no confirmation, but one is tempted to speculate that Rembrandt may have drawn the image in the waxy ground of his etching plate while resting by the water's edge.* (T. E. Rassieur)





14 *Das Männerbad. Um 1496/97*

Holzschnitt. 39,2 x 28,4 cm
Meder 266/d (von f)
Wasserzeichen: Augsburger Schild mit Buchstabe A (Meder Wz. 177)

Kraftvoll tiefschwarz gedruckter Abzug des berühmten Blattes, das als eines der ersten Zeugnisse für Dürers Auseinandersetzung mit der Kunst der italienischen Renaissance gilt.

Mit der vergrößerten Berglücke rechts und den Beschädigungen in den beiden rechten Ecken, die bei dem vorliegenden Exemplar früh retuschiert worden sind. Ein kurzes Einrisschen links im Rand oberhalb des Doppelfensters alt hinterlegt, sonst gänzlich unbehandelt, d. h. mit der noch unverpressten narbigen Papierstruktur und einer herrlich warmtonigen Patina.

Das Männerbad entstand parallel zu den ersten Holzschnitten der Apokalypse als einer der ersten großformatigen Einblattholzschnitte des Künstlers, als eine der ersten autonomen Darstellungen in diesem Medium überhaupt.

Die Szenerie eines spätmittelalterlichen Wildbades, in dem sich eine Gruppe von Männern nicht allein zum Zwecke der Körperreinigung zusammengefunden haben, bot Dürer reichlich Gelegenheit zur Präsentation antikisierender männlicher Akte, die sich beim Unterhalten und Musizieren gleichermaßen zu amüsieren scheinen wie beim Trinken, Zuhören oder auch lüsternen Zuschauen. B. Hinz hat auf die ähnliche Körperkonstitution der Männer mit Ausnahme des trinkenden Dicken hingewiesen. Die Verwandtschaft dieses Typus mit Dürers eigener Physis, wie sie etwa die Zeichnung in Weimar überliefert, läßt vermuten, daß das Studium des eigenen Körpers hier mehr Quell der Inspiration gewesen ist als der eine oder andere, von Tieze zitierte Prototyp Mantegnas. Der am Brunnenstock lehnende Betrachter galt seit jeher als Selbstbildnis des Künstlers.

14 *The Men's Bath. Circa 1496/97*

Woodcut. 39.2 x 28.4 cm
Meder 266/d (of f)
Watermark: Augsburg shield with the letter "A" (Meder Wz. 177)

Powerful, rich, deep black impression of the celebrated composition, which is generally regarded as documenting the inception of Dürer's preoccupation with the art of the Italian Renaissance.

With the enlarged gap in the mountain on the right and the damaged areas on both right hand side corners, both retouched early on in the present impression. A small, short tear on the left-hand side edge above the double window received an early backing, otherwise entirely untreated, which is to say still with the unpressed, scarred paper texture and a marvelous warm-toned patina.

The Men's Bath was produced parallel to the initial woodcuts of the Apocalypse; one of the artist's first large-format single sheet woodcuts, it is also among the very first independent compositions produced using the medium.

The setting – a late medieval thermal bath where a group of men have gathered, and not solely for purposes of physical hygiene – offered Dürer a wealth of opportunities for presenting antique-style male nudes, who divert themselves by chatting and making music, as well as by drinking, listening to one another, and even gazing licentiously at their counterparts. B. Hinz has called attention to the similar bodily constitution of the men – with the exception of the stout drinker. The affinity between this type and Dürer's own physique, as transmitted by the drawing in Weimar, for example, suggest that the study of his own body was a far more relevant source of inspiration than the various prototypes by Mantegna cited by Tieze. The figure that leans on the fountain shaft and observes the scene has long been regarded as a self-portrait of the artist.



15 *Der große Heilige Sebastian. 1514*

Holzschnitt. 31,2 x 23,4 cm
Bartsch 37; Hollstein 128; Ausst. Kat. »Hans Baldung Grien«, Karlsruhe 1959, Nr. 62; Geisberg/Strauss 113; Mende 38
Wasserzeichen: Gotisches ‚p' unter kleinem Wappen mit Reichsapfel (ähnlich Meder Wz. 324)
Provenienz: C. G. Boerner, Düsseldorf, Neue Lagerliste 6, 1952, Nr. 9

Eines der unbestrittenen Hauptblätter des Künstlers, dessen grandiose Figur des gemarterten Sebastian H. Curjel einen *deutschen Laokoon* nannte.

Ganz ausgezeichneter, ungewöhnlich wirkungsvoller Abzug.

Wie alle bekannten Exemplare, mit dem vertikalen Sprung durch den Druckstock, der hier sorgsam retuschiert ist. Abzüge vor diesem Sprung, wie von Hollstein beschrieben, konnten bis anhin nicht nachgewiesen werden, worauf bereits E. Brochhagen und J. Lauts hingewiesen haben.

Ihnen zufolge kommen von Baldungs Holzschnitten *völlig tadelfreie Exemplare der einzelnen Kompositionen… anscheinend nur selten vor… Die seit 1510 geschaffenen Holzschnitte zeigen bereits bei offenbar verhältnismäßig frühen Exemplaren Sprünge, Ausbrüche und andere Verletzungen… Die verhältnismäßig gute Druckqualität vielfach mit Wurmlöchern vorkommenden Exemplare mancher Kompositionen lassen darauf schließen, daß eine Anzahl von Holzstöcken Baldungs erst nach längerem Liegen wieder abgedruckt worden ist.*

Gedruckt auf Papier mit dem Wasserzeichen ‚Gotisches p unter Wappen mit Reichsapfel' (ähnlich Meder Wz. 324), das alle bekannten guten Exemplare zeigen, wie beispielsweise im British Museum, oder auch im Augustiner Museum, Freiburg.

Mit der voll sichtbaren Einfassungslinie. In vorzüglicher Erhaltung.

Von größter Seltenheit.

It is a striking example of Baldung's style produced during his period in Freiburg, when the production of Mathis Grünewald's altarpiece in nearby Isenheim, which was completed c. 1515, made a significant impression on him. His idiosyncratic use of turbulent, tube-like clouds to convey a form of subjective emotion is also seen in the »Virgin and Child with a Donor« (H. 64), produced at the same period, and has the effect of merging the foreground with the background. These woodcuts are designed with a dense accumulation of lines which must have been particularly difficult to cut and print successfully, but the dramatic impact of Baldung's image makes up for the lack of clarity of most the surviving impressions. (G. Bartrum)





15 *Saint Sebastian Bound to a Tree. 1514*

Woodcut. 31.2 x 23.4 cm
Bartsch 37; Hollstein 128; exhib. cat. Hans Baldung Grien, Karlsruhe 1959, no. 62; Geisberg/Strauss 113; Mende 38
Watermark: Gothic 'p' below a small shield with an imperial orb (similar to Meder wm. 324)
Provenance: C. G. Boerner, Düsseldorf, Neue Lagerliste 6, 1952, no. 9

Indisputably one of the artist's most important prints, whose grandiose figure of the martyred Sebastian was referred to by H. Curjel as a *German Laocoon*.

An extremely fine, exceptionally effective impression.

Like all known exemplars, showing a vertical crack through the printing block, carefully retouched here. Impressions produced prior to cracking, as described by Hollstein, have not been traced to date (as referenced already by E. Brochhagen and J. Lauts).

Concerning Baldung's woodcuts, according to these authors, *completely flawless exemplars of particular compositions... are apparently very rare... The woodblocks produced beginning in 1510 already show cracks, gaps and other defects, even in relatively early impressions... The comparatively good printing quality of many exemplars with wormholes suggests that a number of Baldung's woodblocks were reprinted after an extended period of disuse.*

Printed on paper with the watermark 'Gothic p below a shield with an imperial orb' (similar to Meder wm. 324), like all of the other fine impressions that have been traced, i.e. those in the British Museum and the Augustiner Museum in Freiburg.

With the fully visible borderline. In excellent condition.

Of the greatest rarity.

It is a striking example of Baldung's style produced during his period in Freiburg, when the production of Mathis Grünewald's altarpiece in nearby Isenheim, which was completed c. 1515, made a significant impression on him. His idiosyncratic use of turbulent, tube-like clouds to convey a form of subjective emotion is also seen in the Virgin and Child with a Donor (H. 64), produced at the same period, and has the effect of merging the foreground with the background. These woodcuts are designed with a dense accumulation of lines which must have been particularly difficult to cut and print successfully, but the dramatic impact of Baldung's image makes up for the lack of clarity of most of the surviving impressions. (G. Bartrum)



16

16 *Heiliger Sebastian. 1723*
Nach F. Parmigianino

Clair-obscur-Holzschnitt von vier Blöcken. 17,2 x 10,1 cm
Bartsch XII, pag. 169, Nr. 21; T.I.B. 48, pag. 286, Nr. 21

Superber Abzug, in der exquisiten Farbkombination von blassem Rosa und drei fein abgestuften Blautönen. Das Weiß des unverbraucht frischen Papiers tritt in den wenigen Aussparungen des blass rosafarbenen Druckstocks effektvoll als Höhungen in Erscheinung.
Bartsch irrte bei der Angabe von nur drei Druckstöcken.

Mit hauchfeinem Rändchen um die Einfassungslinie, die partiell von einem feinen, aufgemalten Gold-Filet überdeckt ist. An den Rändern zeitgenössisch montiert auf eine Sammlungsunterlage des 18. Jahrhunderts. Makellos und vor allem hinsichtlich der Farben von schönster Frische und Brillanz.

Die Komposition gehört zu den frühen Clair-obscur-Holzschnitten des Künstlers. Sie entstand nach der Rückkehr Zanettis von seiner zweijährigen Grand Tour, die ihn über Paris 1720 nach London geführt hatte. Die Gruppe von 130 Zeichnungen Parmigianinos, die er dort aus der Sammlung des Earl of Arundel erwerben konnte, wurden für ihn ein unerschöpflicher Quell der Inspiration. Sie regten ihn an, sich intensiv mit den italienischen Chiaroscuro-Holzschnitten des 16. Jahrhunderts zu beschäftigen, für die sie mitunter einst als Vorlagen entstanden waren. Für seine eigenen virtuosen Reproduktionen belebte Zanetti die Technik glanzvoll neu.

Die an einen Baum gefesselte Gestalt eines nackten Mannes, die traditionell als Heiliger Sebastian identifiziert wird, paraphrasiert in ihrer Torsion, der gespreizten Beinstellung und dem emporgestreckten Oberkörper und Kopfhaltung virtuos die zentrale Figur der 1506 wiederaufgefundenen Laokoongruppe.

16 *Saint Sebastian. 1723*

After F. Parmigianino

Chiaroscuro woodcut from four blocks. 17.2 x 10.1 cm
Bartsch XII, p. 169, no. 21; T.I.B. 48, p. 286, no. 21

Superb impression by virtue of the exquisite color combination, ranging from pale pink to three finely-graded blue tones. In the few unprinted areas of the pale pink printing block, the white of the fresh, pristine paper appears quite effectively as heightening.
Bartsch refers erroneously to only three printing blocks.

With extremely fine margins around the framing line, which is partially covered by a fine, painted-on gold filet. Mounted along the edges in a contemporary 18th-century collecting support. Flawless and – in particular with regard to the colors – of the loveliest freshness and brilliancy.

This composition is among the earliest chiaroscuro woodcuts by this artist. It was executed following Zanetti's return from his two-year 'Grand Tour,' which took him to London in 1720 via Paris. The ensemble of 130 drawings by Parmigianino he was able to acquire there from the collection of the Earl of Arundel would become an inexhaustible source of inspiration. They stimulated his intense preoccupation with the Italian chiaroscuro woodcuts of the 16th century, for which some of the drawings had indeed originally served as models. For his own virtuosic reproductions, Zanetti invested the technique with new life in brilliant ways.

In its torsion and splayed legs, and in the upward-striving energy of the upper body, the figure of a naked man tied to a tree – traditionally identified as Saint Sebastian – constitutes a masterful paraphrase of the central figure of the Laocoon group that was rediscovered in Rome in 1506.


1723

17 *Saturn. Um 1660*
Nach G. A. Sirani

Radierung. 18,4 x 13,8 cm
Bartsch 2
Wasserzeichen: Blume (?) im Kreis mit Buchstabe B
Provenienz: J. Barnard (Lugt 1419)
T. Graf (Lugt Suppl. 1092a)

Eine der nur 6 bekannten Radierungen des Künstlers, die Bartsch als très bien dessinées et exécutées d'une pointe légère et assez spirituelle beschreibt.

Signifikant schöner, mt zartem Plattenton versehener, tiefschwarzer Druck, der aus der Spannung zwischen großen, frei belassenen Flächen und solchen mit dichten Schraffuren und Kreuzlagen lebt. Im Spiel dieser Gegensätze verleiht der Künstler dem auf Wolken gelagerten Gott eine Monumentalität, die zugleich wiederum durch das gleißende Licht, dem der nackte Körper ausgesetzt ist, virtuos aufgehoben scheint.

Mit feinem Rändchen um die Einfassungslinie. Die warme Alterspatina völlig unberührt.





17 *Saturn. Circa 1660*
After G. A. Sirani

Etching. 18.4 x 13.8 cm
Bartsch 2
Watermark: flower (?) In a circle with the letter "B"
Provenance: J. Barnard (Lugt 1419)
T. Graf (Lugt Suppl. 1092a)

One of only six known etchings by this artist, characterized by Bartsch *as très bien dessinées et exécutées d'une pointe légère et assez spirituelle.*

Very beautiful, deep black impression with a delicate plate tone, enlivened by the tension between large, unworked areas and those with dense hatching and cross-hatching. Through an interplay between these contrasting elements, the artist endows the God, shown seated on clouds, with a monumentality that seems however to be reversed in a virtuosic fashion by the dazzling light to which the nude figure is exposed.

With fine margins around the framing line. The warm, aged patina utterly pristine.

HENDRIK GOLTZIUS
WERKSTATT

1558 Mühlbracht – Haarlem 1617

18

Die Giganten stürmen den Himmel. 1589
Nach H. Goltzius

Kupferstich. 17,7 x 25,3 cm
Bartsch III, 104,37; Hollstein (after H. Goltzius) 16; New Hollstein (Prints after Inventions by Goltzius) 538/I (von II)
Wasserzeichen: Fleur de Lis
Provenienz: König Friedrich August II. von Sachsen (Lugt 971)

Prachtvoller Frühdruck vor der späteren zweiten Nummer 7 rechts unten. Von schönster Brillanz und Klarheit.

Mit bis zu 1 cm Papierrand um die Plattenkante. Schwache Mittelfalte und ein blasses Braunfleckchen rechts unten, sonst unberührt.

Kraftstrotzend beherrscht die muskulöse männliche Rückenaktfigur die fulminante Darstellung. Im Zentrum stehend, ist sie Dreh- und Angelpunkt des Geschehens. Die Insignien von Krone und Zepter machen ihre Führerfunktion ebenso deutlich wie ihr gebieterischer Gestus, der sprichwörtlich jeden Muskel beansprucht. Doch auf welcher Seite agiert sie? Üblicherweise als Zeus apostrophiert, der die olympischen Götter in ihrem Kampf gegen die himmelstürmenden Giganten befehligt, könnte die auf der Anhöhe im Vordergrund hoch aufragende Königsgestalt ebenso der emphatische, wenn auch glücklose Kommandant der Riesen sein, die, angespornt durch ihre Mutter Gaia, mit ihren Keulen und Felsblöcken ausgezogen sind, um den Himmel zu erobern. Denn der Göttervater ist bereits unter den die himmlischen Gefilden verteidigenden Göttern auf einem Adler in den Lüften reitend auszumachen, bewaffnet mit seinem Bündel aus Blitz und Donnerkeilen. Homer hat den Namen des Riesenkönigs Eurymedon überliefert. Bei Ovid hingegen bleiben die Giganten sämtlich namenlos (Metamorphosen I,151-162).

Die Komposition gehört zu den ersten, 1589 noch in der Werkstatt des Meisters unter seiner Aufsicht entstandenen Blättern zu den Metamorphosen des Ovid, dem wohl ambitioniertesten Illustratonszyklus des Künstlers, der gleichwohl Fragment geblieben ist. Nach der Rückkehr aus Italien scheint Goltzius die bis dahin gezeichneten 52 Entwürfe nicht weiter ergänzt zu haben.


Stat Briareus celum affectans, dirusq; Typhoeus
Ingentesq; ornos Rhetus in astra iacit.
Fregit conatus Saturnius igne trisulco,
Ægidaq; opposuit Pallas et arma furens.
7.

HENDRIK GOLTZIUS
WORKSHOP

1558 Mühlbracht – Haarlem 1617

18

The Giants Climbing the Heavens. 1589
After H. Goltzius

Engraving. 17.7 x 25.3 cm
Bartsch III, 104,37; Hollstein (after H. Goltzius) 16; New Hollstein (*Prints after Inventions by Goltzius*) 538/I (of II)
Watermark: fleur-de-lis
Provenance: King Friedrich August II of Saxony (Lugt 971)

Superb early impression, prior to the later second number "7" on the lower right. Of the most beautiful brilliance and clarity.

With paper margins measuring up to 1 cm around the platemark. Pristine apart from a faint central fold and a pale brown spot on the lower right.

Bursting with energy, the muscular male nude, seen from the rear, dominates this composition. Planted firmly at the center, he functions as the fulcrum of the tumultuous scene. His role as leader is indicated clearly by the regalia of crown and scepter, as is his imperious gesture, which seems to strain every muscle. But which side is he on? Traditionally identified as Zeus, who commands the Olympian gods in their struggle against the Giants, who attempt to storm the heavens, this regal figure – who towers up on an elevation in the foreground – could just as well be the determined albeit hapless commander of the Giants who, armed with clubs and boulders and spurred on by their mother Gaia, have undertaken the conquest of the heavens. For the father of the gods is already discernible riding through the sky on an eagle among the other divine defenders of the ethereal realm, armed with a bundle of lightning and thunderbolts. Homer transmitted the name of the king of the Giants as Eurymedon. In Ovid, however, all of the Gigantes remain nameless (*Metamorphoses I. 151-162*).

This composition belongs among the first sheets devoted to the *Metamorphoses* of Ovid produced in 1589, still in the master's workshop and under his supervision. The most ambitious cycle of illustrations by this artist, it nonetheless remained a fragment. Following his return from Italy, Goltzius does not seem to have added to the ensemble of 52 hand-drawn designs executed up to that point.



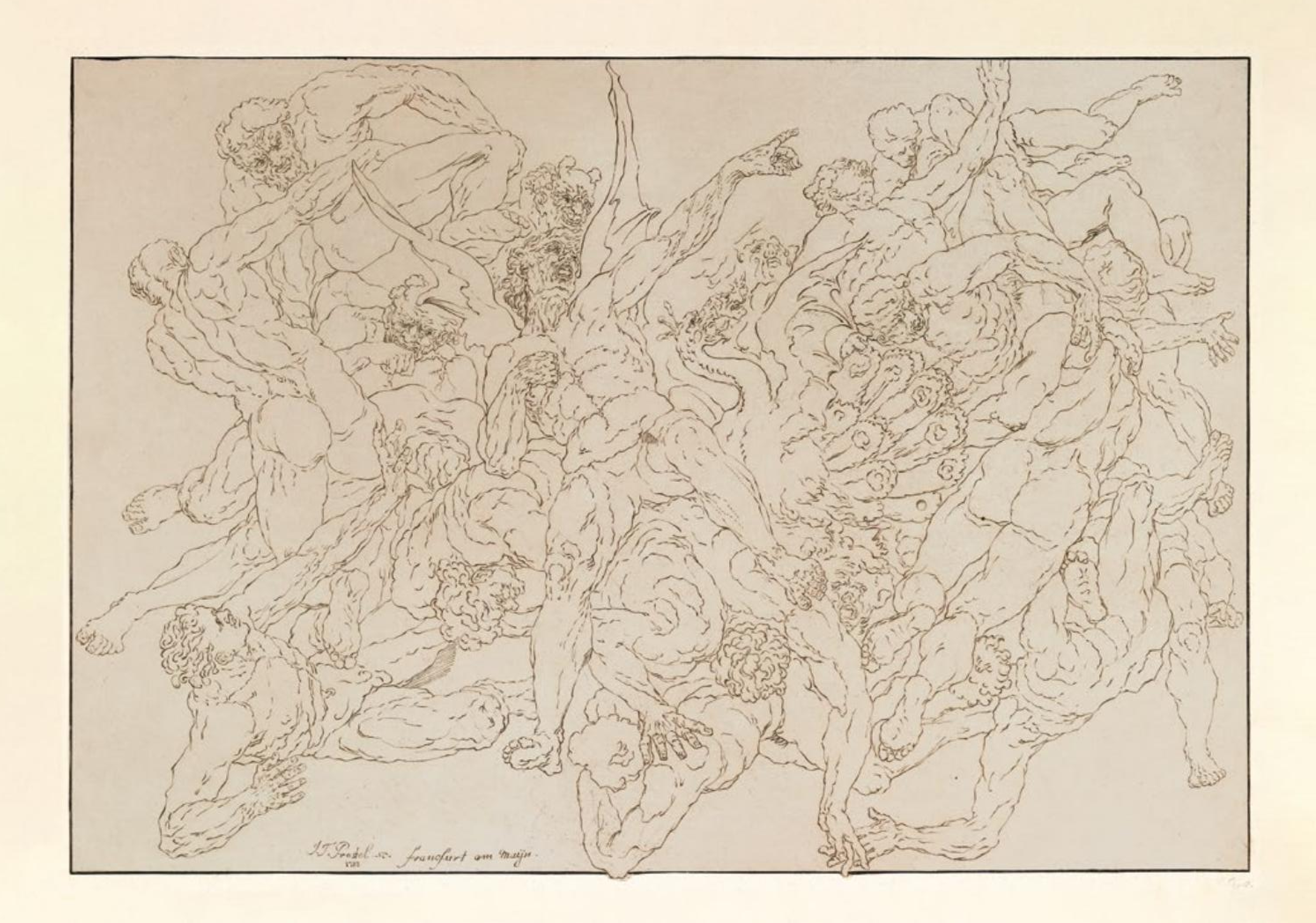
19 *Der Sturz der Engel. Um 1783*
Nach R. La Fage

Radierung und Aquatinta in Braun gedruckt. 37,5 x 53,6 cm
Nagler 115; Le Blanc 1; Weigel 4052; Kiermeier-Debre/Vogel 1513
Provenienz: Fürsten von Liechtenstein

In einem rasanten Wirbel nackter Männerleiber läßt R. Lafage die abtrünnigen Engel in die Tiefe stürzen. Es sind durchweg wilde Gesellen, die sich da in freiem Fall befinden, kaum auszumachen im unübersichtlichen Gemenge menschlicher Giedmaßen, aus dem allein die rebellische Gestalt des Luzifer mit seinem Attribut, dem Pfau, sich deutliche abhebt, weil sie von keinem der anderen Körper überschnitten wird.

La Fage hat seine furiose, durch Rubens' grandiose Kompositionen beeinflusste, Zeichnung, die er in mehreren Skizzen vorbereitet hatte, noch kurz vor seinem frühen Tod - er starb bereits 1684 im Alter von nur 28 Jahren – für ein Publikationsprojekt seines Freundes J. Van der Bruggen ausgewählt, der den »Receuil des Meilleurs Dessins de Raimond La Fage gravé par cinq des plus habiles Graveurs…« schließlich 1689 im Verlag von G. Valck in Amsterdam publizierte. Im Unterschied zu der reinen Umrißradierung F. Ertingers hat J. T. Prestel etwa ein Jahrhundert später, als sich die Originalzeichnung im Besitz des Nürnberger Sammlers S. G. Wild befand, versucht, nicht nur das Lineament der virtuosen Komposition selbst, sondern auch die haptische Qualität der bräunlich-schwarzen Federzeichnung wiederzugeben, indem er auch den Papierton mit Hilfe einer delikaten Aquatinta imitierte. Sogar die vermutlich nicht vom Künstler stammende schwarze Einfassung der Vorlage, die offenbar so knapp beschnitten war, daß ein Ellbogen und ein Finger eines Stürzenden sie unten durchbrechen und entspechend silhouettiert waren, hat er der getreuen Reproduktion für wert erachtet. Konsequent wurde das Blatt für die Publikation im sogenannten »Schmidtschen Kabinett« ebenso knapp geschnitten und, wie für Zeichnungen üblich, auf einer Unterlage aufgelegt.

Montiert auf der Sammlungsunterlage der Fürsten zu Liechtenstein. Makellos frisch.


Prestel sc. francfurt am Mayn

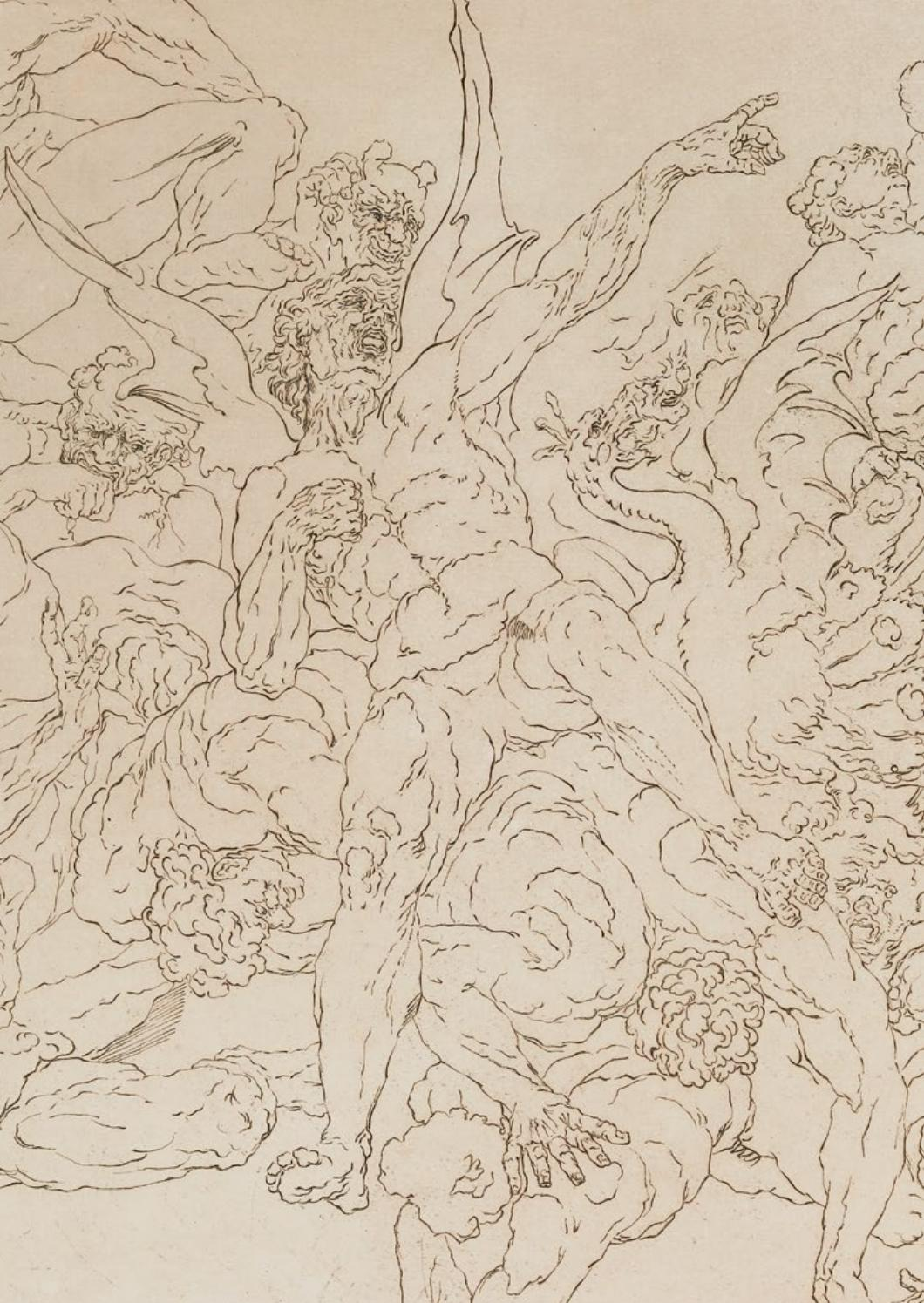
19 *The Fall of the Rebel Angels.* *Ca.1783*
After R. La Fage

Etching and aquatint printed in brown. 37.5 x 53.6 cm
Nagler 115; Le Blanc 1; Weigel 4052; Kiermeier-Debre/Vogel 1513
Provenance: The Princes of Liechtenstein

In the shape of a riotous vortex of nude male bodies, R. Lafage shows the renegade angels plunging downward into the depths. This thoroughly wild company finds itself in a freefall – the individual figures barely distinguishable within the convoluted tumble of human limbs, from which only the rebellious figure of Lucifer, together with his attribute, a peacock, is set off distinctly, since he is not overlapped by any other figure.

Shortly before his early death (in 1684, when he was just 28), La Fage selected this fulminant drawing – so reflective of the influence of Rubens's grandiose compositions, and for which he produced a number of preliminary sketches – for a publication project by his friend J. Van der Bruggen, who finally brought out the *Receuil des Meilleurs Dessins de Raimond La Fage gravé par cinq des plus habiles Graveurs…* in 1689 through the publisher G. Valck in Amsterdam. Unlike F. Ertinger's pure outline etching, J. T. Prestel not only attempted – working approximately a century later, when the original drawing was in the possession of the Nuremberg collector S. G. Wild – to reproduce the contours of the virtuoso composition itself, but also the haptic qualities of the brownish-black pen-and-ink drawing, even imitating the paper tone through the subtle use of aquatint. He even deemed the black framing lines of his prototype (presumably not, however, originating with the artist himself) – which evidently crowded the image to such a degree that an elbow and one finger of the plunging figures overlap it along the lower edge, and are therefore silhouetted against it – as worthy of faithful reproduction. Consequently, the sheet for the publication in the so-called *Schmidtschen Kabinett* was also rather narrowly cut and mounted on a support in a way that was customary for drawings.

Mounted on the collecting support of the Princes of Liechtenstein. Immaculately fresh.





20

20 *Herkules und Antaeus. Um 1640/50*

Radierung. 19,1 x 12,7
Bartsch XIX, 184, 3; Nagler Monogrammisten II, 565, 3 und III, 276 ,5; Le Blanc (Possenti) 4; Hollstein (Georg Pecham/Possenti) 6
Wasserzeichen: Vogel im Kreis (ähnlich Heawood 177, datiert Rom 1646)

Wilde Leidenschaft erfaßt hier gleichsam jede radierte Linie, jeden Muskel, jedes Bewegungsmotiv. In einer fulminanten Figura Sepentinata reißt Possentis Herkules den kampfeslustigen Antaeus jäh empor – wohl wissend, daß dieser seine unbezwingbaren Kräfte dem unmittelbaren Kontakt mit der Mutter Erde verdankt - um den solcherart Entkräfteten in einer gewaltsamen Umklammerung zu erdrücken. Vergebens ist das letzte Aufbäumen des Riesen, der bis dahin jeden besiegte. Schon zeichnet sich der Todeskampf in seinem extrem verkürzt gesehenen Gesicht ab. Ein letzter Schmerzenslaut scheint seinem qualvoll geöffneten Mund zu entweichen, respondiert durch die verzweifelte Klage der Erdgöttin, die machtlos Zeugin des qualvollen Sterbens ihres Sohnes wird.

Die Frage, welcher Künstler sich hinter dem von Bartsch noch als ‚CpP' gedeuteten, korrekter jedoch als ‚GpP' zu lesenden Monogramm verbirgt, war lange umstritten. Bartsch vermutete ihn im Umkreis Guido Renis, Nagler wollte ihn mit Georg Pecham aus Augsburg identifizieren, Le Blanc führte das schmale Œuvre des Künstlers unter dem Namen von Giovanni Pietro Possenti, während J. T. Spike meinte, an einen deutschen Künstler, der in Rom arbeitete, denken zu dürfen. N. Orenstein (Print Quarterly XI, Nr. 1, March 1994, pag. 20-25) gelang schließlich der schlüssige Beweis, daß die kleine Gruppe von Radierungen als das Werk von Giovanni Pietro Possenti aus Bologna anzusehen ist.

Wie alle Kompositionen des Künstlers ist auch »Herkules und Antaeus« von größter Seltenheit. R. Zijlma konnte im Hollstein nur drei Exemplare in öffentlichen Sammlungen nachweisen. Zu ergänzen wären noch Exemplare in der Kunsthalle Bremen und in der National Gallery Washington.

Ausgezeichneter Abzug. Auf der Plattenkante geschnitten, gelegentlich knapp innerhalb oder mit hauchfeinem Rändchen darüber hinaus. Mit geringfügigen Randläsuren, sonst in sehr schöner Erhaltung.



20 *Hercules and Antaeus. Ca. 1640/50*

Etching. 19.1 x 12.7
Bartsch XIX, 184, 3; Nagler Monogrammisten II, 565, 3 and III, 276 ,5; Le Blanc (Possenti) 4; Hollstein (Georg Pecham/Possenti) 6
Watermark: bird in a circle (similar to Heawood 177, dated Rome 1646)

Every etched line, every muscle, every gestural motif in this image appears to have been seized by a wild passion. In a furious figura sepentinata, Possenti's Hercules seizes the belligerent Antaeus abruptly, hoisting his body aloft – aware, presumably, that his adversary owes his invincible powers to direct contact with Earth, his mother – and crushing the now enfeebled foe in a violent embrace. Undefeated up to this point, the giant's final struggles are in vain. His death agonies are etched onto his face, shown in an extreme foreshortened view. A last shriek of pain seems to escape from his opened mouth, contorted with suffering, answered by the despaired laments of the earth goddess, a powerless witness to her son's agonizing end.

The question of which artist was obscured by the artist's monogram, still interpreted by Bartsch as "CpP," and deciphered more accurately however as "GpP," was long a matter of dispute. Bartsch situated the artist in the circle of Guido Reni, while Nagler sought to identify him with Georg Pecham of Augsburg. Le Blanc attributed this artist's slender oeuvre to Giovanni Pietro Possenti, while J. T. Spike proposed assigning it to a German artist working in Rome. Finally, N. Orenstein (*Print Quarterly XI*, no. 1, March 1994, pp. 20-25) produced conclusive evidence connecting this small group of etchings with the Bolognese artist Giovanni Pietro Possenti.

Like all compositions by this artist, Hercules and Antaeus is extremely rare. R. Zijlma (in Hollstein) was able to document only three impressions in public collections. This list can be augmented by those in the Kunsthalle Bremen and the National Gallery in Washington.

Excellent impression. Cut down to the platemark, and in places slightly within it or with extremely fine margins beyond it. With minimal marginal blemishes, otherwise in a quite lovely state of preservation.

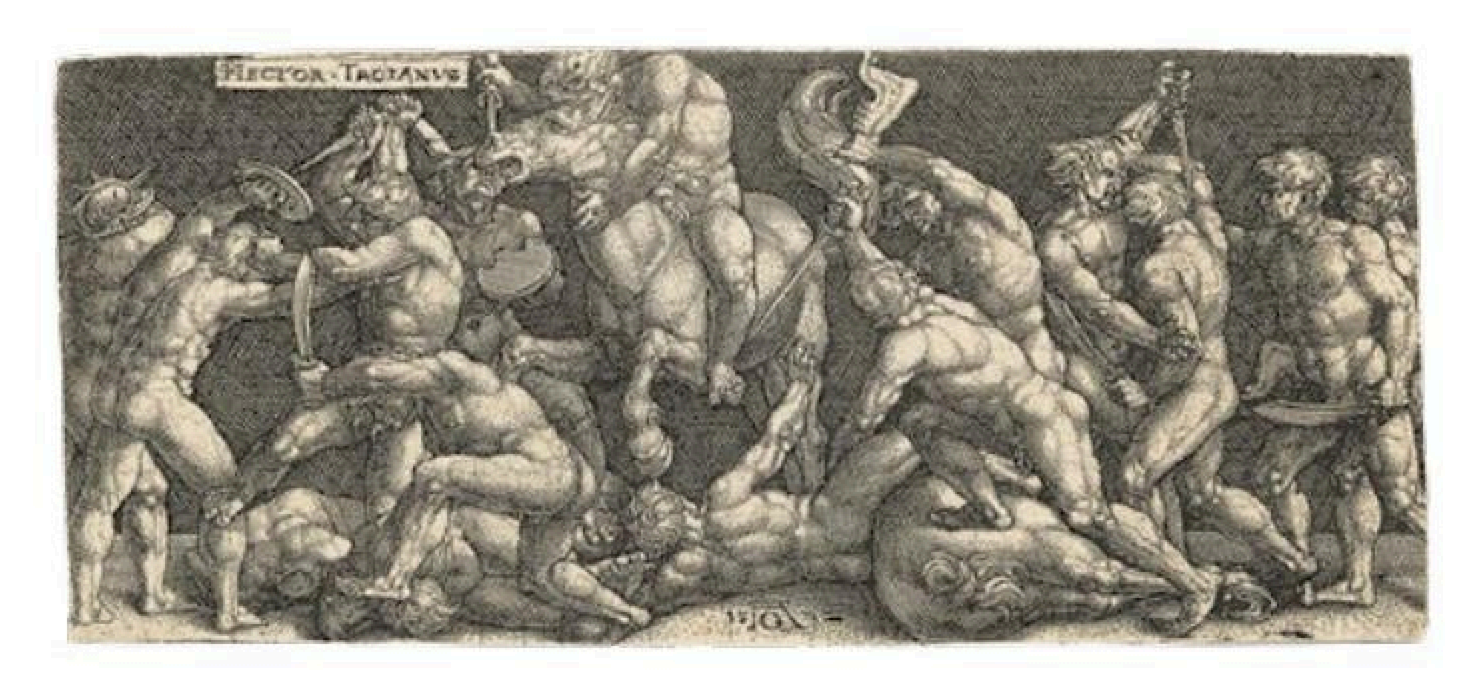
21 *Hektor kämpft mit den Griechen. 1532*

Kupferstich. 5,6 x 12,8 cm
Bartsch, Hollstein und New Hollstein 70

Mit dem Furor eines Besessenen kämpft hier Mann gegen Mann in heroischer Nacktheit. Auf den ersten Blick ist kaum auszumachen, wer Grieche, wer Trojaner ist. Fast scheint es, als obsiegten die von rechts Anstürmenden unter Leitung des wilden Reiters im Zentrum der Komposition, auf den der Titulus HECTOR. TROIANUS zu beziehen sein mag. Doch wo ist sein Gegenspieler Patroklus, den der Trojaner, Homer zufolge, in der Schlacht erschlug in der Überzeugung es sei Achilleus? Oder sind die niedergemetzelten Truppen die Trojaner, deren Angriff auf das Lager der Griechen mit dem persönlichen Eingreifen des Achilleus erfolgreich zurückgeschlagen wird bis Hektor als einziger vor den Mauern Trojas zurückbleibt, um von ihm mit Athenas Hilfe getötet zu werden? Aldegrever geht es hier ganz offensichtlich weniger um eine der Ilias exakt entsprechende Bilderzählung, als vielmehr um das Schlachtengetümmel selbst, das ihm willkommene Gelegenheit bietet seine Fähigkeiten in der Darstellung des nackten menschlichen Körpers in allen erdenklichen Bewegungsmotiven und mitunter bizarren Verkürzungen unter Beweis zu stellen.

Aldegrever dürfte kaum selbst unmittelbar Kenntnis von antiken Schlachtensarkophagen gehabt haben, von denen sich der Typus der Schlacht all‘ antica letztlich herleiten läßt. Es scheint, als träte er mit seiner Komposition von 1532 in einen bewussten Wettstreit mit B. Behams »Titus Gracchus« von 1528 (B. 17). In der stärkeren Konzentration auf ein schmaleres Fries-Format erreicht er jedoch einen noch intensiveren Effekt: *Geschickt sind die Gruppen nach der Mitte hin komponiert, wo das springende Pferd durch den Gegensatz zu dem gestürzten in seiner Bedeutung noch gesteigert wird…* (H. Zschekketzschky)

Prachtvoller, kontrastreicher Abzug. Auf der Plattenkante geschnitten bzw. gelegentlich minimal knapp. Bis auf geringfügige Hinterfaserungen im Randbereich, in ausgezeichneter Erhaltung.



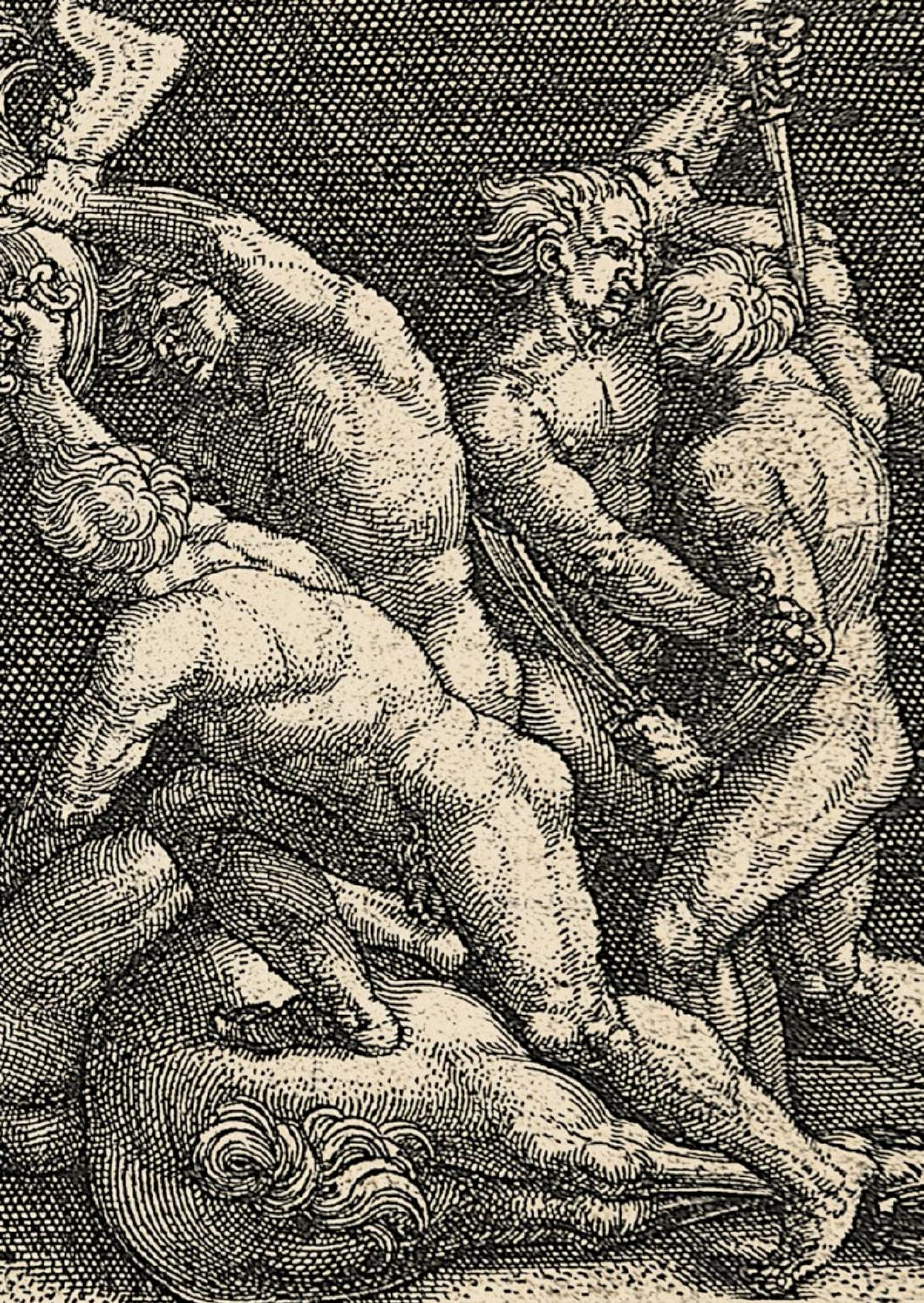
21 *Hector Fighting the Greeks. 1532*

Engraving. 5.6 x 12.8 cm
Bartsch, Hollstein, and New Hollstein 70

With the fury of the possessed, these heroically nude men engage in hand-to-hand combat. At first glance, it is difficult to determine which figure is Greek and which Trojan. It almost appears that the group storming in from the right – and led by the fierce rider at the center of the composition, to whom the titlulus HECTOR.TROIANUS may refer – is about to triumph. But where is his antagonist Patroclus, slain in battle by the Trojan, according to Homer, in the mistaken belief he was actually Achilles? Or are the massacred troops instead the Trojans, whose assault on the Greek forces was successfully repelled through Achilles's personal intervention, until Hector was the sole warrior standing before Troy's walls, only to be slain by Achilles with Athena's aid? Clearly, Aldegrever is concerned here less with producing a pictorial narrative that corresponds precisely with The Iliad, and more with capturing the turmoil of battle itself, which provides him with an opportunity to demonstrate his skill in depicting naked human figures in every conceivable dynamic pose, including at times bizarre foreshortening.

It seems improbable that Aldegrever had first-hand knowledge of the antique battle sarcophagi that were the ultimate sources for the type of the battle scene all' antica. In his composition of 1532, evidently, he entered into a deliberate competition with B. Beham's *Titus Gracchus* of 1528 (B. 17). Through a more pronounced concentration on a narrower frieze format, however, he arrives at a more concentrated effect: *The groups are skillfully composed to revolve around the center with the leaping horse, its importance magnified through contrast with the fallen figure...* (H. Zschekketzschky)

Splendid, richly contrasting exemplar. Cut down to the platemark, or slightly beyond it in places. In excellent condition apart from minimal fiber reinforcement to marginal areas on the reverse.




Æstas maturis fœcundat frugibus annum,
Illius exornant spicea serta caput.
Illius adventu Cancer terrasq; salumq;
Illustrat, Cereri rustica turba litat.

22

Der Sommer. 1589
Nach H. Goltzius

Kupferstich. 25,6 cm im Durchmesser
Bartsch 141; Hollstein 301; Hollstein (after H. Goltzius)134; New Hollstein 216; New Hollstein (Prints after Inventions by Goltzius) 673
Wasserzeichen: Bekröntes Wappen mit Baselstab mit angehängtem Schriftband mit den Buchstaben GVH und Turm (Hollstein, The Muller Dynasty, Part II, pag. 299, Nr. 7)

Wie von Ovid im II. Buch seiner Metamorphosen beschrieben, präsentiert Goltzius seine Personifikation des Sommers als nackten Mann mit einem Ährengewinde im Arm, aus dem ein Halm sich wie zufällig neigt um dezent die Scham des Mannes zu bedecken.

Die Komposition gehört zu Goltzius' erster, 1589 publizierten Jahreszeitenfolge. Die Entwürfe übergab er seinem Stiefsohn J. Matham, um sie in Kupfer zu stechen. Matham hatte seine Lehrzeit soeben abgeschlossen und tritt mit dieser Folge erstmals als einer der profiliertesten Stecher der Goltziuswerkstatt namentlich in Erscheinung, indem er das erste Blatt stolz signierte: Jacobus Mathamius. Goltzij privignus. Sculp..

Brillant tiefschwarzer Frühdruck.

Auf der Plattenkante geschnitten, bzw. mit hauchfeinem Rändchen darüber hinaus. Ein blasses Braunfleckchen, verborgen im Ährenstrauß links, sowie zwei kleine Tuschspritzer auf der Brust und dem Oberschenkel des Mannes, sonst in ganz ausgezeichneter Erhaltung.

22

Summer. 1589
After H. Goltzius

Engraving. 25.6 cm (diameter)
Bartsch 141; Hollstein 301; Hollstein (after H. Goltzius)134; New Hollstein 216; New Hollstein (*Prints after Inventions by Goltzius*) 673
Watermark: crowned coat of arms with Basel crozier and suspended texted ribbon with the letters 'GVH' and tower (Hollstein, *The Muller Dynasty*, Part II, p. 299, no. 7)

As described in Book II of Ovid's *Metamorphoses*, Goltzius presents his personification of Summer as a nude man carrying a sheaf of grain, one stalk of which conveniently bends leftward, as though purely by chance, discreetly concealing the figure's private parts.

The composition belongs to Goltzius's first series of *The Seasons*, published in 1589. He assigned the designs to J. Matham, his stepson, in order to have them engraved in copper. Matham had just completed his apprenticeship, and with this series, appears for the first time by name as one of the most proficient engravers in Goltzius's workshop. With evident pride, he signed the first sheet: Jacobus Mathamius. Goltzij privignus. Sculp.

Brilliant, deep black early impression.

Cut down to the platemark or with extremely fine margins around it. A pale brown spot, concealed by the ear of grain, as well as two small ink spatters on the man's breast and upper thigh, otherwise in a quite excellent state of preservation.



23 *Flußgötter. Um 1745- 50*
Nach G. B. Tiepolo

Radierung. 31,5 x 22,6 cm
De Vesme 99; Rizzi 124/II; Succi 40/II
Wasserzeichen: Tre Lune

Einzelblatt.

Höchst eindrucksvoller Abzug mit dem Titel und den Künstlernamen sowie der Nummer ‚12' oben rechts.

Mit ca. 4 cm Papierrändern um die in markantem Relief eingeprägte Plattenkante. Gänzlich unberührt, unverpresst.

Frühe, wohl nach einem Gemälde des Vaters entstandene Radierung des Künstlers, der hier seine Meisterschaft im Umgang mit der Radiernadel trefflich unter Beweis stellt. Bravourös versteht er es, geschult an den großen Meistern der venezianischen Graphik, wie Ricci, Canaletto und nicht zuletzt G. B. Tiepolo selbst, den luminosen Kolorismus in das Schwarz-Weiß-Medium der Radierung zu übersetzen. Die unmittelbare Vorlage gilt als verschollen.



I. Batta Tiepolo inven. et del.

Dominicus Filius inc.



23 *River Gods. Circa 1745- 50*
After G. B. Tiepolo

Etching. 31.5 x 22.6 cm
De Vesme 99; Rizzi 124/II; Succi 40/II
Watermark: Tre Lune

Single sheet.

Highly impressive copy with the title and the artist's name, as well as the number "12" on the upper right.

With ca. 4 cm paper margins around the platemark, which is set off in striking relief from the image. Utterly pristine and unpressed.

One of the artist's earliest etchings, probably after a painting by his father, and splendidly displaying his mastery in handling the etching needle. Having studied the great masters of Venetian graphic art, among them Ricci, Canaletto, and not least of all G. B. Tiepolo himself, Tiepolo was fully capable of translating luminous colorism into the black-and-white medium of the etching with great brilliance. The immediate model for this work is regarded as lost.

24 *Der trunkene Silen begleitet von einem Satyr und einem Faun. Um 1633/34*
Nach P. P. Rubens

Holzschnitt. 44,6 x 33,7 cm
Le Blanc 14/I (von II); Schneevoogt pag 135, Nr. 139; Hollstein 16/I (von II)
Wasserzeichen: ‚B' unter ‚4' und ‚M' (vgl. Ausst. Kat. »Rubens e l'incisione«, Rom 1977, Filigrane 155)
Provenienz: Falkeisen & Huber, Basel (Lugt Suppl. 1008, vgl. Lugt 1008)

Prachtvoller, selten so schön gleichmäßig gedruckter, kontrastreicher Abzug des I. Zustandes, der in seiner Qualität z. B. dem Exemplar der Bibliothèque Nationale in Paris bestens vergleichbar ist.

Einer von gesamthaft nur neun Holzschnitten, die in enger Zusammenarbeit von Holzschneider und Künstler im letzten Lebensjahrzehnt von Rubens entstanden und als *Höhepunkte der Xylographie überhaupt* (K. Renger) gelten.

Mit der voll sichtbaren äußeren Einfassungslinie. Das eindrucksvolle Druckrelief auf der Rückseite unverpresst bewahrt. Eine im Druckbild nicht störend in Erscheinung tretende Quetschfalte rechts, sowie eine kaum wahrnehmbare horizontale Trockenfalte, sonst tadellos.

Das Blatt ist eine der seltenen profanen Darstellungen in der Reproduktionsgraphik von Rubens, in dem ein ihn mehrfach beschäftigendes Thema, die Verkörperung der Sinnenlust im antiken Gewand des Bacchus- oder Silenzuges hier auf eine einfache, fast humorvoll derbe Formel gebracht ist. Die schwankende Gruppe silhouettiert sich in wuchtiger Plastik vor dem offenen Himmel. Die Konturen sind weniger lineare Begrenzungen, als vom Sonnenlicht umflossene Schattensäume, die an gewissen Stellen durch Bündelungen oder Schraffierungen zu tiefen Schatten verstärkt sind, während Parallelschraffuren als Halbschatten zu den beleuchteten Partien überleiten. (H. Robbels)


P. P. Rub. delineau.
& excud.
CVM PRIVILEGIIS.
Christoffel Iegher. sculp.

24

Silenus Accompanied by a Satyr and a Faun. *Circa 1633/34*
After P. P. Rubens

Woodcut. 44.6 x 33.7 cm
Le Blanc 14/I (of II); Schneevoogt p. 135, no. 139; Hollstein 16/I (of II)
Watermark: "B" below "4" and "M" (cf. exhib. cat. *Rubens e L'incisione,*
Rome 1977, watermark no. 155)
Provenance: Falkeisen & Huber, Basel (Lugt Suppl. 1008, cf. Lugt 1008)

Extraordinarily fine impression, uniformly printed and rich in contrasts, fully equal in quality to the impression in the Bibliothèque Nationale in Paris.
The 1st state, prior to the removal of the address of Rubens.

One of only 9 woodcuts executed through a close collaboration between the artist and the xylographer during the final decade of Rubens' life. These prints are regarded as *highlights of the art of woodcut as a whole* (K. Renger).

With the external framing line fully visible. The striking printing relief on the verso is preserved untouched. In perfect condition aside from a slight and optically insignificant printer's crease and a scarcely perceptible horizontal drying fold.

Rubens chose Christoffel Jegher to execute his designs because, late in his career, the master became increasingly disenchanted with the overly detailed and overly sophisticated copper engravings cut after his work. With a true artist's eye he saw in the woodcut a more forceful, more elementary medium of reproduction, a technique that rendered the actual lines of a drawing more faithfully than the engraver's burin… A mixture of humorous and slightly tragic mood prevails in the woodcut of "Silenus Accompanied by Satyr and Faun". The forward thrust of the drunkenly swaying body about to fall on its face is ingeniously held in balance by the supporting figures of a satyr and a faun to the right and left. In this carefully structured composition, Jegher's technical skill is... seen at its best. For comparison very much the same scene is presented in an engraving by Jonas Suyderhof. This is as good an opportunity as any to understand why, toward the end of his career, Rubens changed over to the woodcut medium in rejecting the fussy, overly detailed language of the copper-engraving technique in the Rubens school. (H. Lehmann-Haupt)





Viro, et
Amico
Domino
Petro
Typum
hunc
Parmensis
Antoniu
Maria
Zanetti
donat,
dicatque 1724

25

25 *Der Wettstreit zwischen Apoll und Marsyas.* 1724
Nach F. Parmigianino

Clair-obscur-Holzschnitt von vier Blöcken. 21,6 x 14,5 cm
Bartsch XII, pag. 173, Nr. 33; T.I.B. 48, pag. 298, Nr. 33

Strahlendes Prachtexemplar, in der reizvollen Farbkombination von blassem Mauve, zwei unterschiedlichen Brauntönen und hellem Grau-Beige. Die nicht bedruckten Partien des unverbraucht frischen Papiers treten dabei besonders effektvoll gleichsam als Weißhöhungen in Erscheinung.

Mit feinem Rändchen um die Einfassungslinie. Makellos und vor allem hinsichtlich der Farben von unverfälscht frischer Brillanz.

Die Komposition entstand nach einer Zeichnung Parmigianinos, die vermutlich bereits Ugo da Carpi für seinen gleichnamigen Clair-obscur-Holzschnitt (Bartsch XII pag. 123, Nr. 24) als Vorlage gedient hatte. Sie gehörte möglicherweise zu den Blättern, die Antonio da Trento aus der Florentiner Werkstatt des Meisters entwendet und die T. Howard, 2nd Earl of Arundel (1586-1646) während seiner Italienreise 1612-1613/14 erworben hatte. Zanetti, den seine Grand Tour 1720 von Paris aus kommend nach London führte, übernahm sie dort zusammen mit einer Gruppe von 130 Zeichnungen von Parmigianino, die für ihn zu einem unerschöpflichen Quell der Inspiration werden sollten. Sie regten ihn an, sich intensiv mit den italienischen Chiaroscuro-Holzschnitten des 16. Jahrhunderts zu beschäftigen und die Technik für seine eigenen Kompositionen glanzvoll neu zu beleben.

Mit der vorliegenden Ausführung trat Zanetti bewußt in einen Wettstreit mit der 200 Jahre älteren Version da Carpis. Nicht ohne Absicht widmete er gerade diesen Farbholzschnitt dem eminent wichtigen Sammler und Kenner Pierre Crozat, der vermutlich selbst ein Exemplar da Carpis in seinen umfassenden Sammlungen besaß und somit in der Lage war, die beiden Fassungen direkt zu vergleichen.

Zanettis Clair-obscur-Holzschnitt unterscheidet sich nicht nur durch die exzeptionelle Farbkombination. *Bei Zanetti erscheinen die Figuren von Apoll und Marsyas dank einer besseren Durchzeichnung der Körper auch schlanker und beweglicher, zumal bei Apoll beide Beine sichtbar gemacht sind. Der Bildraum ist luftig und durch die Strukturierung der Standfläche und den hellen Himmel in seiner Tiefe erfahrbar. Die in der Tonplatte ausgesparten sprenkeligen Lichter und die wie hingetupften Schatten verleihen Zanettis Darstellung eine Lebendigkeit der Oberfläche, die den Sehgewohnheiten des 18. Jahrhunderts entspricht, Ugo da Carpis Darstellung aber notwendigerweise abgehen muß.* (D. Graf)

25 *Apollo and Marsyas. 1724*
After F. Parmigianino

Chiaroscuro woodcut from four blocks. 21.6 x 14.5 cm
Bartsch XII, p. 173, no. 33; T.I.B. 48, p. 298, no. 33

A splendid, radiant impression printed in an attractive color scheme consisting of pale mauve, two contrasting browns, and pale, grayish beige. The unprinted areas of the pristine paper function as white heightening in an especially effective way.

With fine margins beyond the borderline. In impeccable condition, especially with regard to the colors, which display a fresh, unadulterated luminosity.

The composition was presumably executed after a drawing by Parmigianino, probably the same one that served Ugo da Carpi as a model for a chiaroscuro woodcut 200 years earlier (Bartsch XII p. 123, no. 24). It may well have belonged to the group of drawings which Antonio da Trento purloined from the master's studio, and which were acquired subsequently by T. Howard, 2nd Earl of Arundel (1586-1646) on his journey to Italy in 1612-1613. Zanetti – who visited London on his 'Grand Tour' in 1720 – acquired the drawing as a part of a collection of 130 drawings by Parmigianino. They stimulated his attempt to revive the technique of the Italian chiaroscuro woodcut, and served as an inexhaustible source of inspiration for his art.

In his *Apollo and Marsyas*, Zanetti competed self-confidently with Ugo da Carpi's earlier version. It is no accident that he dedicated the print to the eminent collector and connoisseur Pierre Crozat, whose own collection very likely contained a copy of da Carpi's print, allowing him to compare the two directly.

Zanetti's chiaroscuro woodcuts are distinctive not solely by virtue of their exceptional color combinations. *With Zanetti, the figures of Apollo and Marsyas appear slimmer and more animated thanks to the improved drawing of the bodies, particularly of the Apollo, both of whose legs are now visible. The pictorial space is airy, and has now acquired greater depth through the structuring of the standing surface and the pale sky. The mottled, bright areas which result from blank areas on the tone plate endow Zanetti's depiction with a lifelike surface that corresponds to the visual habits of the 18th century, but which of necessity departs from Ugo da Carpi's version.* (D. Graf)



26 *Orpheus und Eurydike. 1528*

Eisenradierung. 7,8 x 5,1 cm
Bartsch, Hollstein und New Hollstein 100
Provenienz: Doublette der Albertina, Wien (Lugt 5e und 5h)

Ausgezeichneter Abzug der extrem seltenen Inkunabel der Eisenradierung.

Zumeist auf der Plattenkante geschnitten, rechts minimal knapp und mit sorgsamer Federretusche ergänzt auf der alten Unterlage mit dem Doublettenstempel der Albertina auf der Rückseite.

Die Komposition ist eine von nur drei Versuchen in der Technik der Eisenradierung, die Aldegrever 1528, schon bald nach seiner Niederlassung in Soest, unternommen hat. Zschelletzschky vermutete, Aldegrever habe seine Kenntnisse der neuen Technik bei einem Aufenthalt in Nürnberg während seiner Wanderjahre unmittelbar von Dürer oder auch H. S. Beham erworben. Auch für ihn blieb der Versuch Episode.

Das der antiken Mythologie entnommene Sujet bot Aldegrever erstmals Gelegenheit sich in der Darstellung des nackten menschlichen Körpers zu profilieren. Für die kompositorische Anlage mögen Dürers Kupferstiche »Apoll und Diana« (Meder 64) und die »Satyrfamilie« (Meder 65) erste Anregungen geboten haben. Für die Gestalt des Orpheus jedoch vermutete A. Oberheide und zuletzt auch U. Mielke eine direkte Bezugnahme auf eine italienische Vorlage wie Raimondis Kupferstich »Orpheus und Eurydike« (Bartsch 295).



26

26 *Orpheus and Eurydice.* 1528

Iron etching. 7.8 x 5.1 cm
Bartsch, Hollstein, and New Hollstein 100
Provenance: duplicate from the Albertina, Vienna (Lugt 5e and 5h)

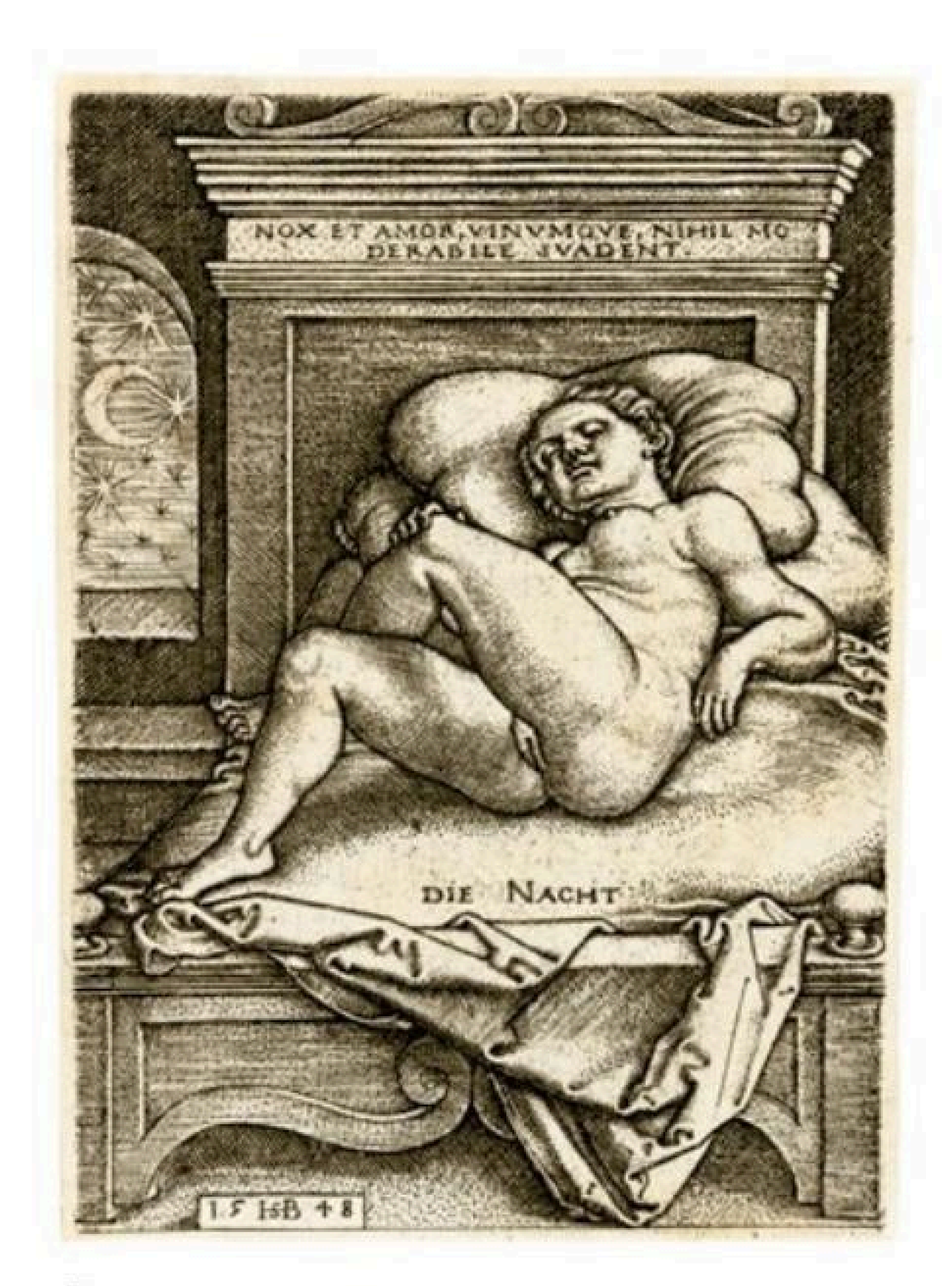
Excellent impression of this extremely rare incunabulum of iron etching.

For the most part cut down to the platemark, and slightly beyond it on the right, and with some careful retouching in pen and ink on the old mount, whose reverse displays the duplicate stamp of the Albertina.

This composition is one of only three essays in the technique of iron etching undertaken by Aldegrever in 1528, shortly after he settled in Soest. Zschelletzschky suspected that Aldegrever acquired his knowledge of the new technique directly from Dürer, or perhaps from H.S. Beham, during a stay in Nuremberg in the course of his years of travel. For Aldegrever too, the attempt would remain an isolated episode.

The subject, drawn from ancient mythology, offered Aldegrever an opportunity to advertise his skill in rendering the nude human form. Possible initial stimuli for the composition include Dürer's engraving *Apollo and Diana* (Meder 64) and his *Satyr Family* (Meder 65). For the figure of Orpheus, however, A. Oberheide, and most recently U. Mielke, conjectured a direct reference to an Italian prototype such as Raimondi's engraving *Orpheus and Eurydice* (Bartsch 295).




NOX ET AMOR, VINVMQVE, NIHIL MO
DERABILE SVADENT.
DIE NACHT
1 5 HSB 4 8

27

27 *Die Nacht. 1548*

Kupferstich. 10,8 x 7,7 cm
Bartsch 153; Pauli und Hollstein 154/III

One of Sebald Beham's most provocative erotic prints (J. L. Levy)

Superbes Exemplar des endgültigen Zustandes - mit der dritten Strichlage auf der Wand im Hintergrund. Von kaum zu überbietender Schönheit in den subtilen Kontrasten zwischen der rußig tiefschwarzen Textur aus konturierenden Linien, modellierenden Strichlagen, Strichelchen und Pünktchen und dem brillanten Weiß des frischen Papiers. Die intendierte nächtliche Stimmung vermittelt sich selten so überzeugend im Spiel von Licht und Schatten.

Mit 1-2 mm Rändchen um die Plattenkante. Makellos.

The image depicts a nude woman reclining on a bed in an attitude of sexual abandon, presenting herself to the viewer as if the viewer were the lover. The darkened room and the moon and stars visible through the window at the right indicate that it is night, while the Latin inscription across the headboard of the bed echoes the erotic promise of night expressed by the image: "Night and love, and wine, urge nothing moderate." *The erotic character of the image is further enhanced by such formal devices as the placement of the woman's genitalia near the center of the composition, where they demand our attention, and by the sensual appeal of the print itself, with its elegant linework and shimmering light.* (J. L. Levy)

27 *The Night.* 1548

Engraving. 10.8 x 7.7 cm
Bartsch 153; Pauli and Hollstein 154/III

One of Sebald Beham's most provocative erotic prints (J. L. Levy)

Superb impression of the final state – with the third hatching line on the wall in the background. Of virtually unsurpassable beauty through the subtle contrasts between the sooty, deep black texture of the contour lines and the hatching lines, short strokes, and dots that model the figure, and the bright white of the crisp paper, allowing the envisaged nocturnal atmosphere to be conveyed through the play of light and shadow in a way that is seldom so convincing.

With 1-2 mm margins around the platemark. Impeccable.

The image depicts a nude woman reclining on a bed in an attitude of sexual abandon, presenting herself to the viewer as if the viewer were the lover. The darkened room and the moon and stars visible through the window at the right indicate that it is night, while the Latin inscription across the headboard of the bed echoes the erotic promise of night expressed by the image: "Night and love, and wine, urge nothing moderate." The erotic character of the image is further enhanced by such formal devices as the placement of the woman's genitalia near the center of the composition, where they demand our attention, and by the sensual appeal of the print itself, with its elegant linework and shimmering light. (J. L. Levy)



28 *Weiblicher Akt mit einem Hut neben sich. 1658*

Radierung und Kaltnadel.16,0 x 12,7 cm
Bartsch, Rowinski, Seidlitz und White-Boon 199/II; Hind 29/II; Biörklund-Barnard 58-C/II; New Hollstein 310/II
Provenienz: Graf von Plessen-Cronstern, Nehmten
Christie's, London, Auktion am 18. Juni 1992, Nr. 166
Deutsche Privatsammlung

Perhaps the most masterly of all Rembrandt's studies of the nude. (Sir S. Colvin)

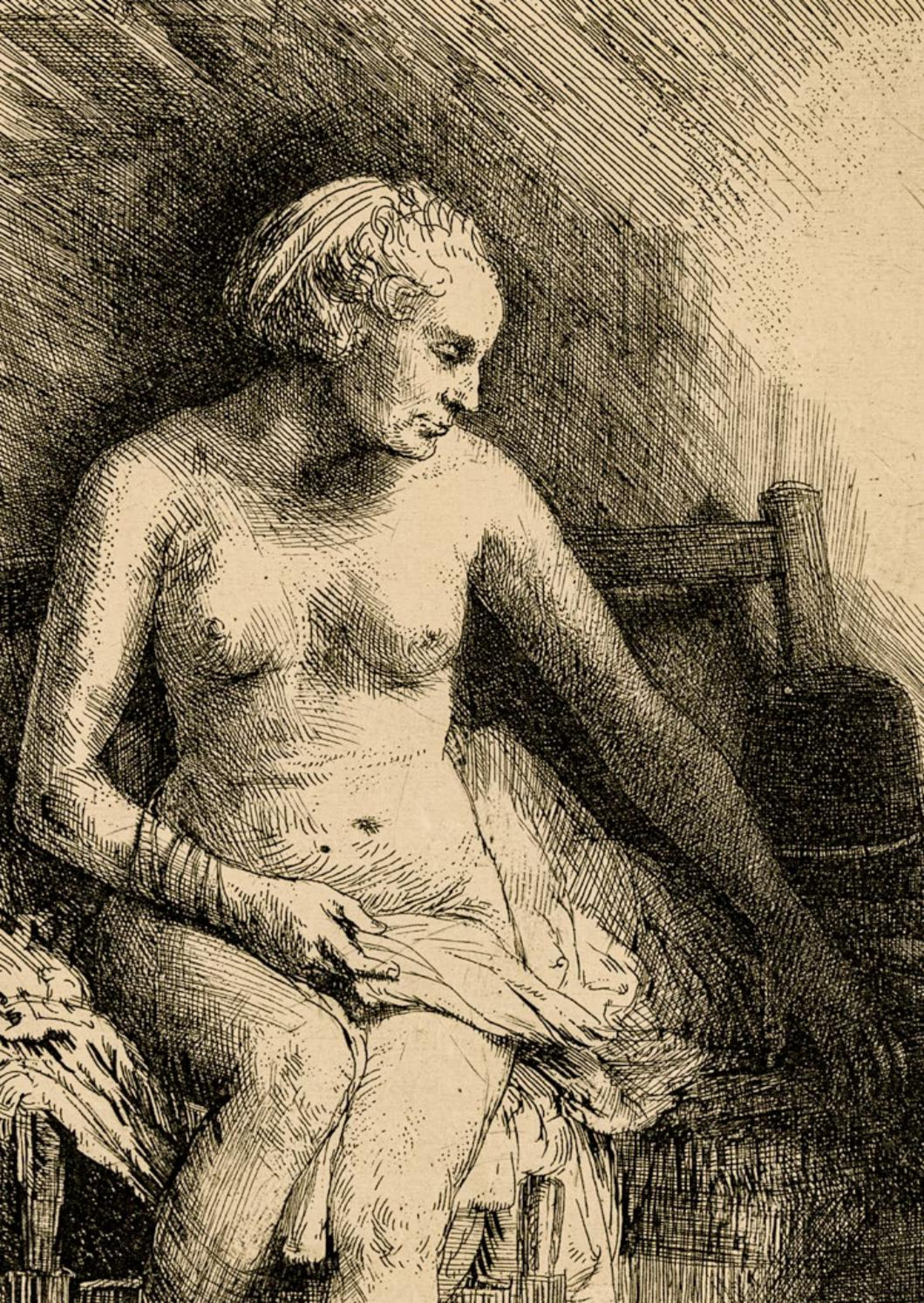
Wahrhaft brillantes, in leuchtendem Tiefschwarz gedrucktes Exemplar auf warmtonig bräunlichem Japanpapier, wie es Rembrandt für die meisten Abzüge dieser seltenen Komposition verwendet hat. Faszinierend insbesondere durch den meisterhaft eingesetzten Plattenton, der in seiner subtilen Modulation das intendierte Licht- und Schattenspiel auf das Glücklichste unterstützt. Von kaum zu überbietender Schönheit.

Der vom Künstler bereits früh überarbeitete II. Zustand mit der verkürzten Haube. Hinterding konnte vom I. Etat gesamthaft nur 11 Exemplare in öffentlichen Sammlungen nachweisen.

Mit 1 mm Rand um die tonig markant abgesetzte Plattenkante.

Rembrandt hat sich nach mehrjähriger ‚Abstinenz' 1658 wieder intensiver mit dem weiblichen Akt im Medium der Radierung auseinandergesetzt. Die vier *naar 't leven* radierten Akte dieses Jahres sind frei von jedem mythologischen oder historischem Bezug, ganz der Wiedergabe des weiblichen Körpers im Wechselspiel von Licht und Schatten gewidmet. Die vorliegende Komposition zeigt eine in sich gekehrt dasitzende nackte Frau, die man mitunter als Hendrickje Stoffels hat identifizieren wollen, inmitten ihrer abgelegten Kleider, neben sich den Hut eines Mannes. Ist es Rembrandts Hut, den er bei der Arbeit im Atelier abgelegt hat? Oder soll er die Anwesenheit eines anderen Mannes im Raum andeuten…?





28 *Woman at the Bath with Her Hat beside Her. 1658*

Etching and drypoint.16.0 x 12.7 cm
Bartsch, Rowinski, Seidlitz and White-Boon 199/II; Hind 29/II; Biörklund-Barnard 58-C/II; New Hollstein 310/II
Provenance: Graf von Plessen-Cronstern, Nehmten
Christie's, London, auction of 18 June 1992, no. 166
Private collection, Germany

Perhaps the most masterly of all Rembrandt's studies of the nude. (Sir S. Colvin)

Truly brilliant exemplar, printed on warm-toned, brownish Japan paper of the kind used by Rembrandt for most of the copies of this rare composition. Fascinating in particular by virtue of the masterful use of plate tone, whose subtle modulations enhance the intended play of light and shadow in the most felicitous possible way. Of virtually unsurpassable beauty.

The 2nd state, reworked by the artist at an early stage, with the reduced cap. Hinterding was able to trace only 11 copies of the 1st state, all in public collections.

With 1 mm margins around the inky and strikingly distinct platemark.

In 1658, following a period of 'abstinence' lasting a number of years, Rembrandt resumed his intense preoccupation with the female nude using the etching medium. The four etched nudes *naar 't leven* (after life) dating from this year are devoid of mythological or historical references, and are devoted instead entirely to the rendering of the feminine figure through an interplay of light and shadow. The present composition depicts a pensive seated nude woman, who some have sought to identify as Hendrickje Stoffels, surrounded by her discarded clothing and shown alongside her husband's hat. Does it belong to Rembrandt, and might he have doffed it while working in his studio? Or does it instead suggest the presence of another man in the room…?

29 *Abraham und Hagar, von Sarah beobachtet.* *Um 1548*

Kupferstich. 11,5 x 7,7 cm
Bartsch 6; Landau 2; Hollstein 6
Provenienz: Duc d'Arenberg (Lugt 567)

Eines der wenigen, dezidiert erotischen Einzelblätter des Künstlers.

Prachtvoller, tiefschwarzer Abzug, der mit seinen brillanten Kontrasten die subtilen Beleuchtungseffekte der intimen Komposition besonders glücklich vorführt. Hell leuchtet der ganz reine Papierton namentlich in den unbehandelten Partien des nackten Fleisches auf. So wie Abraham und Hagar auf diese Weise suggestive Körperlichkeit gewinnen, erhält auch der fein gefältelte Vorhang, der das Liebespaar hinterfängt und vor ungebetenen Blicken schützen soll, fast schon haptische Qualitäten, ganz entsprechend seiner Bedeutung für die Bilderzählung. Denn er wird sacht zur Seite geschoben von Sarah, die aus dem dunklen Hintergrund das Treiben zwischen ihrem Mann und der Magd Hagar mit sicher zwiespältigen Gefühlen beobachtet.

The manner in which the fall of light and the various textures such as the soft drapery of the curtain and the cup and plate with fruit on it, are accentuated is unlike anything else in Pencz's œuvre. (G. Bartrum)

Auf der Plattenkante geschnitten bzw. mit hauchfeinem Papierrändchen darüber hinaus. Geringfügige Ausdünnungen im Papier, nur rückseitig wahrnehmbar, sonst in ganz ausgezeichneter Erhaltung.

Bereits von Bartsch als pièce… très rare klassifiziert, ist das Blatt in so exzellenter Druckqualität kaum auf dem Markt zu finden.



29

29 *Sarah Spying on Abraham and Hagar* *ca. 1548*

Engraving, 11.5 x 7.7 cm
Bartsch 6; Landau 2; Hollstein 6
Provenance: Duc d'Arenberg (Lugt 567)

One of the few overtly erotic single sheet compositions by this artist.

A splendid, deep black impression whose brilliant contrasts render the subtle lighting effects in this intimate scene in a particularly felicitous way. Gleaming brightly are the pure areas of paper, namely in the untreated areas that display naked flesh. While the figures of Abraham and Hagar acquire a suggestive physicality as a result, the finely pleated curtain that serves as a backdrop for the lovers and shelters them from uninvited gazes is endowed with an almost haptic quality, very much in keeping with its significance for the pictorial narrative. For this curtain is drawn aside silently by Sarah, who stands in the darkened background observing – undoubtedly with conflicted feelings – the goings-on between her husband and the servant Hagar.

The manner in which the fall of light and the various textures, such as the soft drapery of the curtain and the cup and plate with fruit on it, are accentuated is unlike anything else in Pencz's œuvre. (G. Bartrum)

Cut down to the platemark or with extremely fine paper margins outside of it. Minimal thinning to the paper is visible only on the reverse, otherwise in an excellent state of preservation.

Classified already by Bartsch as a *pièce… très rare*; impressions featuring such outstanding print quality almost never appear on the market.




1539
·LVCRECIA·

30 *Tarquinius und Lucretia. 1539*
Nach G. Pencz

Kupferstich. 11,9 x 7,8 cm
Bartsch, Hollstein und New Hollstein 63/II
Provenienz: Doublette der Albertina, Wien (Lugt 5e und 5h)

Ausgezeichneter Abzug von schönster Brillanz und in unberührt frischer Erhaltung, so daß die von Tarquinius gewaltsam bedrängte Lucretia mit all ihren von Aldegrever zur Schau gestellten Reizen ihres weich modellierten Körpers ganz unmittelbar das Augenmerk des Betrachters auf sich zieht.

Meist auf der Plattenkante, gelegentlich minimal knapp innerhalb geschnitten.

Nacktheit ist hier nicht antikische Attitude, sondern gehört zum Programm einer der berühmtesten Vergewaltigungsszenen der Antike. Alles, bis hin zum vehement gekräuselten Bettlaken, ist hier von wilder Emotion erfaßt und in Bewegung geraten. Wollüstig stürmt Tarquinius mit gezogenem Schwert das Himmelbett der von ihm begehrten Lucretia. Schon hat er ihren jäh, gleich einem Hilfeschrei, emporgerissenen Arm ergriffen, um ihre Flucht zu vereiteln und ihr Gewalt anzutun. Ihr Versuch, das Bett in wilder Panik zu verlassen bleibt somit vergebens und legt nur ihre Blöße frei, das eigentliche Ziel des Aggressors.

Besonders im 16. Jh. besannen sich Künstler verstärkt auf die Tugenden der römischen Antike und interpretierten Lucretia als Symbol für den vergewaltigten Staat. Ihr Selbstmord avancierte zum Ausdruck des Kampfes gegen den Feudalismus im Zeitalter der Reformation. Die künstlerische Umsetzung des Stoffes bezog sich zunächst auf die Bedrohung der Tugendhaften durch Tarquinius. Angeheizt durch die Debatte um die Keuschheit Lucretias entstanden neue Leseweisen. Die Vergewaltigungsszene diente fortan auch als Folie für pornographische Bildwerke zur Befriedigung sadistischer Männerphantasien. Gesellschaftlich legitimiert wurde die Illustration des erzwungenen Geschlechtsakts bereits durch Ovids Werk »Ars amatoria (43-18 v. Chr.). (L. Klöppel in: Ausst. Kat. «Mannes Lust & Weibes Macht«, Dresden 2005)

30

Tarquin and Lucretia. *1539*
After G. Pencz

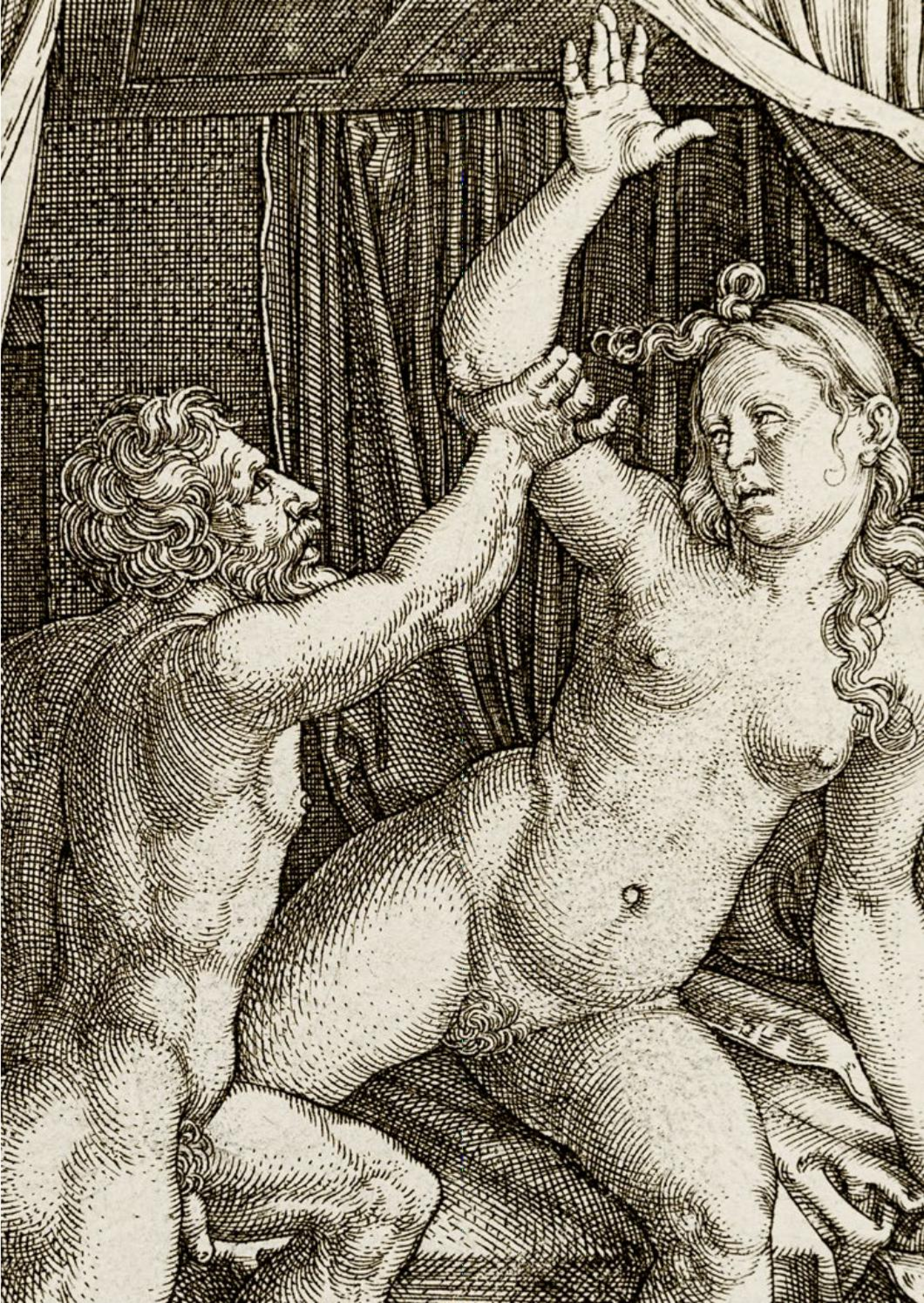
Engraving. 11.9 x 7.8 cm
Bartsch, Hollstein, and New Hollstein 63/II
Provenance: duplicate from the Albertina, Vienna (Lugt 5e and 5h)

Excellent exemplar of the loveliest brilliance and in a condition of pristine freshness, so that the figure of Lucretia being violently assaulted by Tarquin – featuring all of the allure with which Aldegrever has invested her softly modeled form – immediately draws the viewer's eye.

For the most part cut down to the platemark, and in places slightly beyond it.

In this scene, nudity is more than simply the prevalent style of classical culture – it is thematically necessary to one of the most celebrated narratives of sexual assault in antiquity. Here, everything – right down to the vehemently rumpled bedsheets – has been seized by turbulent passion and set into motion. Consumed with lust, and with a drawn sword, Tarquin storms the canopy bed occupied by Lucretia, the object of his frenzied desire. He has already seized her arm, raised forcefully as though appealing for aid, frustrating her attempt at escape and leaving her at his mercy. Her attempt to flee the bed in a wild panic is hence futile, and only exposes her pudenda, the actual objective of her aggressor.

Increasingly during the 16th century in particular, artists turned their attention toward the virtues of Roman antiquity, interpreting Lucretia as a symbol of a violated polity. During the age of the Reformation, her suicide evolved into an expression of the struggle against feudalism. The artistic realization of this theme focused initially on the virtuous protagonist menaced by Tarquin. New readings of the scenario were fueled by debates about Lucretia's chastity. From this point onward, the rape scene also served as a pretext for pornographic imagery that catered to sadistic male fantasies. The illustration of this forced act of sex had already been socially legitimated by Ovid's Ars amatoria *(43-18 BCE).* (L. Klöppel in: exhib. cat., *Mannes Lust & Weibes Macht*, Dresden 2005)



31 *Mars und Venus, von Vulkan überrascht. Um 1600*
Nach J. Palma il Giovane

Radierung und Kupferstich. 25,5 x 31,9 cm
Vgl. Dieter Beaujean, »Grafik bis 1700, Von Dürer bis Sadeler, Bestandskatalog Museum Bautzen«, Dresden 2011, pag. 373, Nr. 932

Das seltene, erstmals von D. Beaujean im Bestandskatalog der Graphischen Sammlung des Museums in Bautzen als Werk eines niederländischen Anonymus um 1600 beschriebene Blatt mit der bislang unbekannten Künstleradresse ‚Palma Inventor' unten rechts und zusätzlichen Horizontalen im Himmel.
Aufgrund der markanten Ätzflecken, die wohl bei der Überarbeitung der Komposition entstanden sein dürften, unterblieb vermutlich die Hinzufügung eines Textes im Unterrand, ebenso wie die Publikation des ohne Verleger- oder Stecheradresse gebliebenen Blattes, was die große Seltenheit erklärte.

Zu der eleganten Figurenkomposition des von Vulkan überraschten Liebespaares hat sich eine lavierte Vorzeichnung im Gegensinn im Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden erhalten (Inv. C7504). Auch wenn die traditionelle Zuschreibung der ‚Palma' bezeichneten Tuschzeichnung an Jacopo Palma il Giovane selbst heute umstritten ist, dürfte sie zumindest eine im Original verlorene Komposition des Künstlers überliefern, der schon im Urteil seiner Zeitgenossen nach Tintorettos Tod als der führende Maler Venedigs galt.

Nach C. Corts venezianischen Intermezzi der 60er und 70er Jahre des 16. Jahrhunderts waren es vor allem die Sadelers, die zusammen mit einer Reihe anderer Stecher, wie J. Matham und P. de Jode in den 1590er Jahren dem Graphikmarkt der Lagunenstadt neue Impulse von nördlich der Alpen vermittelten. Der die Technik der schwellenden Linien meisterhaft beherrschende Stecher der vorliegenden Komposition dürfte im Umfeld dieser niederländischen Druckgraphiker zu suchen sein.



ANONYMOUS SIXTEENTH CENTURY DUTCH ARTIST

31 *Mars and Venus Surprised by Vulcan.* Ca. 1600
After J. Palma il Giovane

Etching and engraving. 25.5 x 31.9 cm
Cf. Dieter Beaujean, *Grafik bis 1700, Von Dürer bis Sadeler, inventor catalog*, Museum Bautzen, Dresden 2011, p. 373, no. 932

The rare sheet, first described by D. Beaujean in the inventory catalogue of prints and drawings in the Museum Bautzen as a work by an anonymous Dutch artist working around 1600, and as bearing the hitherto unrecognized artistic source name "Palma Inventor" below right, as well as additional horizontal lines in the sky.
The prominent etching spots, which may have probably originated during the reworking of the composition, presumably explain why no text was added to the lower edge, and why the sheet was published without the address of the publisher or engraver, which also explains its exceptional rarity.

Preserved in the Kupferstichkabinett of the Staatliche Kunstsammlungen in Dresden (inv. no. C7504) is a reversed preliminary drawing that formed the basis for this elegant figural composition of the two lovers surprised by Vulcan. And although the traditional attribution of the pen and wash drawing, labeled "Palma," to Jacopo Palma il Giovane is disputed today, it may at least transmit a lost original composition by this artist, who was regarded by his contemporaries as the leading painter in Venice following Tintoretto's death.

In the wake of C. Cort's *Venetian Intermezzi* of the 1660s and 70s, it was in particular the Sadelers, together with a series of other engravers, among them J. Matham and P. de Jode in the 1590s, who supplied the market for prints in the city on the lagoon with fresh impulses arriving from beyond the Alps. The engraver of the present composition, who impressively mastered the technique of the swelling line, should be sought within the milieu of these Dutch printmakers.





32

32 *Jupiter und Antiope: Kleine Platte.* *Um 1631*

Radierung und Kupferstich. 8,3 x 11,3 cm
Bartsch 204/II; Rovinski und Seidlitz 204/III; White-Boon 204/II; Hind 44/III; Biörklund-Barnard 31-6/II; New Hollstein 78/II
Provenienz: Gabriel Cognacq (Lugt 538d)
Deutsche Privatsammlung

Ausgezeichneter, kontrastreicher Abzug, der mit seinen reichen Tonvaleurs die intendierte lüstern schwüle Atmosphäre der Komposition wunderbar vermittelt. Die nur leicht geätzten Horizontalen des Hintergrundes, aus dessen diffusem Schatten sich die schemenhafte Gestalt Jupiters erwartungsvoll dem Objekt seiner Begierde nähert, noch sehr schön prägnant zeichnend. Die Grabstichelarbeiten in den tiefen Schattenpartien namentlich des Vordergrundes rechts demgegenüber in markantem Schwarz, so daß der Blick des Betrachters ähnlich dem Jupiters geradezu angezogen wird von dem schlaglichtartig beleuchteten, fast nahezu ganz entblößten Körper der ahnungslos schlafenden Antiope.

Der im Handel früheste erreichbare Zustand mit der bis über die Knie reichenden Decke, nachdem der erste Etat nur in fünf Exemplaren, sämtlich in öffentlichen Sammlungen, nachgewiesen ist.

Mit 0,5 cm breitem, die Komposition rahmenartig einfassendem Papierrand um die tonig abgesetzte Plattenkante. Bis auf Reste alter Falze auf der Rückseite, makellos unberührt.

Rembrandt erweist sich bereits in dieser frühen mythologischen Komposition als ein dramaturgisch begnadeter Erzähler und vor allem psychologisch feinsinniger Beobachter und Schilderer seiner Protagonisten: *Jupiter, somewhat clownish and undignified in appearance, has the thickening torso of an aging athlete and the avid expression of an eager adolescent… The young woman's face and body are an acute, almost caricatural, study of the passive relaxation of deep sleep. The slackness of her facial features and the pillowy softness of her body are accentuated by the puffy organic forms of the bedding and of the shell-like bed on which she reclines.* (C. S. Ackley)

32 *Jupiter and Antiope: Smaller Plate.* *Ca. 1631*

Etching and engraving. 8.3 x 11.3 cm
Bartsch 204/II; Rovinski and Seidlitz 204/III; White-Boon 204/II; Hind 44/III; Biörklund-Barnard 31-6/II; New Hollstein 78/II
Provenance: Gabriel Cognacq (Lugt 538d)
Private collection, Germany

Excellent, richly contrasting impression whose rich tonal values are marvelously effective in conveying the composition's atmosphere of sultry lasciviousness. The lightly etched horizontal lines of the background, from whose diffuse shadows the indistinct figure of Jupiter approaches the focus of his desire, filled with expectation, still wonderfully distinct; the gravure marks in the deep shadowed areas of the right hand side foreground, in contrast, in striking black tones, so that the beholder's gaze – not unlike that of the libidinous god – is guided directly toward the brightly lit, almost fully exposed form of the innocently sleeping Antiope.

The earliest attainable state on the market, with the bedsheet concealing Antiope's knees, since the first state has been documented for only 5 copies, all of them in public collections.

With 0.5 cm paper margins surrounding the composition like a frame around the tonally distinct platemark. Flawless and pristine apart from the remains of old hinges on the reverse.

In this early mythological composition, Rembrandt emerges already as a dramaturgically gifted narrator, but first and foremost as a psychologically penetrating observer and inventor of his protagonists: *Jupiter, somewhat clownish and undignified in appearance, has the thickening torso of an aging athlete and the avid expression of an eager adolescent… The young woman's face and body are an acute, almost caricatural, study of the passive relaxation of deep sleep. The slackness of her facial features and the pillowy softness of her body are accentuated by the puffy organic forms of the bedding and of the shell-like bed on which she reclines.* (C. S. Ackley)



33 *Jupiter und Antiope.* *Um 1635/40* *Nach C. van Poelenburch*

Radierung. 16,9 x 21,1 cm
Bartsch und Wurzbach 5; Hollstein 12
Wasserzeichen: Bekröntes Wappen
Provenienz: J. Huber, Wien [?] (vgl. Lugt 1267c)
Unbekannte Sammlung ‚M' (nicht bei Lugt)
T. Graf (Lugt Suppl. 1092a)

Ce morceau est un des plus remarquables que nous ayons de la pointe de Bronckhorst. Il est rare. (A. von Bartsch)

Hollstein konnte nur das Exemplar König Friedrich August von Sachsen im Handel nachweisen.

Mehr als die Hälfte von van Bronckhorsts druckgraphischem Werk von 40 Blättern entstand nach Entwürfen von C. van Poelenburchs, der 1625 oder 1626 von einem mehrjährigen Italienaufenthalt nach Utrecht zurückgekehrt war. Bronckhorst, der eigentlich als Glasmaler ausgebildet und sich noch bis in die späten 1640er als solcher betätigte, war wenige Jahre zuvor von Paris nach Utrecht heimgekehrt, wo ihn Poelenburch schließlich in der Malerei unterrichtet haben soll, wie Houbraken berichtet. In den 1630er Jahren erwarb er sich dort auch ein gutes Renommee als Radierer bevor er 1647 nach Amsterdam übersiedelte.

Es steht zu vermuten, daß Bronckhorsts Radierung nach Poeneburchs Entwurf Anregung zu einer heute Rembrandt zugeschriebenen Zeichnung eines liegenden Aktes gegeben hat, die sich im Nationalmuseum Stockholm befindet (Inventar Nummer NMH 35/1956).


C. V. Poelent. Inven.
Quid Venerem spectas turpes Silene iacentem.
Non est hæc votis præda parata tuis.
J. G. Bronchorst Fecit

JAN GERITSZ. VAN BRONCKHORST Ca. 1603 Utrecht – Amsterdam 1661

33 *Jupiter and Antiope. Ca. 1630/40*
After C. van Poelenburgh

Etching. 16.9 x 21.1 cm
Bartsch and Wurzbach 5; Hollstein 12
Watermark crowned coat of arms
Provenance: J. Huber, Vienna [?] (cf. Lugt 1267c)
Unknown collection "M" (not in Lugt)
T. Graf (Lugt suppl. 1092a)

Ce morceau est un des plus remarquables que nous ayons de la pointe de Bronckhorst. Il est rare. (A. von Bartsch)

Hollstein was able to document only the impression formerly owned by King Friedrich August of Saxony as available on the market.

More than half of van Bronckhorst's print oeuvre, consisting of just 40 sheets, was produced after designs by C. van Poelenburgh, who had returned to Utrecht in 1625 or 1626 following a stay in Italy that lasted several years. Bronckhorst, who had been trained as a stained-glass painter, and was still active in this medium in the late 1640s, had returned just a few years earlier from Paris to Utrecht, where, as Houbraken reports, he received instruction in painting from Poelenburgh. In the 1630s, he earned a reputation as a talented etcher there before relocating to Amsterdam in 1647.

It seems probable that Bronckhorst's etching after Poelenburgh's design served as a stimulus to a drawing of a reclining nude that is today attributed to Rembrandt, and is now found in the Nationalmuseum in Stockholm (inv no. NMH 35/1956).



34 *Jupiter und Antiope: Große Platte 1659*

Radierung, Kupferstich und Kaltnadel. 13,7 x 20,4 cm
Bartsch, Rovinski, Seidlitz und White-Boon 203/I (von II); Hind 302/I (von II); Biörklund-Barnard 59-B/I (von II); New Hollstein 311/II (von III)
Provenienz: J. C. D. Hebich (Lugt 1250)
H. G. Gutekunst, Stuttgart, Auktion XX, 1880, Nr. 253
Freiherr A. von Lanna (Lugt 2773), Singer 7968
H. G. Gutekunst, Stuttgart, Auktion 66, 1909, Nr. 2645
A. Stroelin, Paris, Lausanne (ohne Stempel)
M. Hausdorff (Lugt 4071)
Amsler & Ruthardt, Berlin, Auktion106, 1924, Nr. 204
Deutsche Privatsammlung

Vorzüglicher Abzug des seltenen Blattes. Vor der späteren Inschrift rechts oben. Der von Hinterding neu beschriebene I. Etat, vor der Kreuzlage auf der von Jupiter gehaltenen Decke, existiert nur in einem einzigen, mit der Feder retuschierten Probeduck in London.

Mit 2-3 mm Papierrand. Makellos.

Eine der letzten Radierungen Rembrandts, in der er das in der Malerei des Barocks äußerst beliebte erotische Sujet von Jupiter und Antiope erneut aufgreift. Im Unterschied zur Radierung der frühen 1630er Jahre fokussiert er seine Komposition nun ganz auf die beiden Protagonisten, nimmt den Betrachter gleichsam mit ins Bett der Schlafenden und läßt ihn visuell teilhaben an den Reizen, die der wollüstige Gott im Gewand eines Satyrs durch das Anheben der Bettdecke sich enthüllt hat.
The aging Rembrandt (he was 53) emphasizes the disparity in age between the adolescent Antiope and the visibly aging satyr with the crown of leaves. Antiope's body seems still not fully developed. Sunk deep in the cushions, her sleeping head is seen in rather grotesque foreshortening: one can almost hear her snoring. This experienced satyr is not one of the lusty and vigorous young satyrs familiar from Rubens's and Van Dyck's various paintings of the subject or from the etching of 1592 by Annibale Caracci. The latter almost certainly served as inspiration for the relationship of the figures in Rembrandt's print. Rembrandt's satyr has a body with softening musculature and his expression blends desire and melancholy. One is tempted to question whether this satyr is still capable of achieving his goal or whether he will be content only to look… (C. S. Ackley)





34 *Jupiter and Antiope: The Larger Plate. 1659*

Etching, engraving, and drypoint. 13.7 x 20.4 cm
Bartsch, Rovinski, Seidlitz and White-Boon 203/I (of II); Hind 302/I (of II); Biörklund-Barnard 59-B/I (of II); New Hollstein 311/II (of III)
Provenance: J. C. D. Hebich (Lugt 1250)
H. G. Gutekunst, Stuttgart, auction XX, 1880, no. 253
Freiherr A. von Lanna (Lugt 2773), Singer 7968
H. G. Gutekunst, Stuttgart, auction 66, 1909, no. 2645
A. Stroelin, Paris, Lausanne (without stamp)
M. Hausdorff (Lugt 4071)
Amsler & Ruthardt, Berlin, auction 106, 1924, no. 204
Private collection, Germany

Superb example of the rare sheet. Prior to the later inscription above right.
The 1st state, newly described by Hinterding, prior to the crosshatching on the blanket held by Jupiter, as found otherwise only in a single proof copy in London that was retouched with pen and ink.

With 2-3 mm paper margins. Impeccable.

In this engraving, one of Rembrandt's last, the artist again takes up the erotic subject of Jupiter and Antiope, so beloved by painters during the Baroque era. In contrast to the etching of the early 1630s, the focus of here is entirely on the two protagonists. Rembrandt carries the viewer, figuratively speaking, directly onto the bed of the sleeping figure, allowing him (or her) to participate directly in the enchanting sight which the lecherous God – having adopted the guise of a satyr – exposes to view by lifting the bedcover.

The aging Rembrandt (he was 53) emphasizes the disparity in age between the adolescent Antiope and the visibly aging satyr with the crown of leaves. Antiope's body seems still not fully developed. Sunk deep in the cushions, her sleeping head is seen in rather grotesque foreshortening: one can almost hear her snoring. This experienced satyr is not one of the lusty and vigorous young satyrs familiar from Rubens's and Van Dyck's various paintings of the subject or from the etching of 1592 by Annibale Caracci. The latter almost certainly served as inspiration for the relationship of the figures in Rembrandt's print. Rembrandt's satyr has a body with softening musculature and his expression blends desire and melancholy. One is tempted to question whether this satyr is still capable of achieving his goal or whether he will be content only to look… (C. S. Ackley)

35 *Jupiter und Antiope. Um 1680*

Radierung. 15,8 x 22,6 cm
Fehlt bei Le Blanc; Timmers und Hollstein 16/I (von VI?);
Hollstein (Gerad Valck excudit) 20/vor I; Roy G. 96a
Wasserzeichen: Straßburger Lilienwappen

Exzellenter Frühdruck vor der späteren Einfassungslinie und somit vor der Verwendung in dem von N. Visscher erstmals 1694 publizierten Sammelwerk »Gerardi de Lairesse, Leodiensis pictoris, Opus elegantissimum«. Vor der späteren Adresse von G. Valck.

Brillant tiefschwarz und von schönster Transparenz, so daß der luminaristische Reiz der nur von einer Öllampe beleuchteten Szenerie besonders schön zur Geltung kommt.

Mit 6-8 mm Papierrand. In makellos unberührter Frische.

G. Lairesse, einer der herausragenden Vertreter des Holländischen Klassizismus, erreicht in dieser Komposition, die auch in einer Version als Schabkunstblatt existiert (Timmers und Hollstein 239) *une beauté extraordinaire* (A. Roy). Die amouröse Episode von Jupiter und Antiope wird in verschiedenen antiken Texten wie der Odyssee und den Metamorphosen des Ovid überliefert und entwickelte sich, nicht zuletzt befördert durch Cesare Ripas »Iconographia« von 1593, zu einem der beliebtesten erotisch aufgeladenen Sujets der barocken Malerei. Effektvoll beleuchtet ist die Begegnung von Satyr und Nymphe dabei fast immer, doch selten zuvor ist die Lichtregie so überzeugend inszeniert wie hier, wo nur das Licht einer Öllampe den Übergriff des Gottes auf die schlafende Nymphe der nächtlichen Dunkelheit entreißt.



35 *Jupiter and Antiope. Ca. 1680*

Etching. 15.8 x 22.6 cm
Not listed in Le Blanc; Timmers and Hollstein 16/I (of VI?);
Hollstein (Gerad Valck excudit) 20/before I; Roy G. 96a
Watermark: Strasbourg lily

Excellent early impression prior to the later framing line, and hence prior to inclusion in the compilation *Gerardi de Lairesse, Leodiensis pictoris, Opus elegantissimum*, first published in 1694 by N. Visscher. Prior to the later address of G. Valck.

Brilliant deep-black and of the most beautiful transparency, so that the luminous charm of the scene, lit only by an oil lamp, truly comes into its own.

With 6-8 mm paper margins. In an immaculately pristine state of freshness.

In this composition, which also exists in a mezzotint version (Timmers and Hollstein 239), G. Lairesse – an outstanding representative of Dutch classicism – attains *une beauté extraordinaire* (A. Roy). The amorous episode involving Jupiter and Antiope is transmitted through a variety of ancient texts, including Homer's *Odyssey* and Ovid's *Metamorphoses*, and would become – not least through Cesare Ripa's *Iconographia* of 1593 – a favorite among erotically-charged subject in Baroque painting. The encounter between satyr and nymph is nearly always illuminated in an effective manner, but only rarely are the lighting effects staged as convincingly as here, with only the glow of an oil lamp offering a glimpse of the god's assault on the sleeping nymph within the nocturnal darkness.




LEDA A IOVE, IN CYGNVM

36 *Leda mit dem Schwan.* 1548

Kupferstich. 4,6 x 5,9 cm
Bartsch 112; Pauli und Hollstein 114/II
Provenienz: J. P. Heseltine (Bleistift Beschriftung auf der Rückseite)
G. Nowell-Usticke
Christie's, London, Auktion am 28. Juni 1978, Nr. 65
Deutsche Privatsammlung

Exquisiter Frühdruck. Mit der Korrektur des Wortes COMPRESSV in COMPRESSA, jedoch vor der dritten Stichlage auf dem Felsen über dem Kopf der Leda. Von seltener Brillanz und Klarheit.

Mit feinem Papierrändchen um die rauh zeichnende Plattenkante. In makelloser Frische.

Unter Verzicht auf die üblicherweise mit dieser Szene verbundene explizite Erotik, schildert Beham das Beisammensein Ledas mit dem Schwan, in dessen Gestalt sich Zeus ihr genähert haben soll, als zärtliche Verführung. Behutsam, in einem Akt erster Annäherung, hat der überproportional große, flügelschlagende Vogel seinen Fuß auf Ledas Oberschenkel gesetzt während sie, obwohl bereits durch diese Berührung, gleichsam bis in die Zehenspitzen, elektrisiert, noch Zurückhaltung wahrt und seine Liebkosung durch ein vorerst nur sachtes Streicheln seines Halses erwidert. Bald schon wird sie sich dem stürmischen Begehren des Gottes öffnen. Beham erweist sich hier einmal mehr als Meister psychologischer Beobachtung der Körpersprache.

36 *Leda with the Swan. 1548*

Engraving. 4.6 x 5.9 cm
Bartsch 112; Pauli and Hollstein 114/II
Provenance: J. P. Heseltine (pencil inscription on the reverse)
G. Nowell-Usticke
Christie's, London, auction of 28 June 1978, no. 65
Private collection, Germany

Exquisite early impression. With the correction of the word "COMPRESSV" to "COMPRESSA," but prior to the third hatching on the rocks above the head of Leda. Of rare brilliancy and clarity.

With fine paper margins around the inky platemark. Immaculately fresh.

Renouncing the explicit eroticism ordinarily associated with this scene, Beham depicts the union of Leda with the swan – the guise reportedly adopted by Zeus in order to approach her – as an act of tender seduction. Cautiously, in an initial approach, the disproportionately large bird, wings outspread, sets a foot on Leda's thigh, while she – although clearly electrified down to the tips of her toes by the contact – maintains her reserve, at least initially returning his caress only by gently stroking his neck. Before long, however, she will become more receptive to the God's tempestuous desire. Once again, Beham is revealed here as a master of psychological observation and body language.



37 *Herkules und Omphale. 1590*
Nach B. Spranger

Radierung und Kupferstich. 32,6 x 23,1 cm
Nagler Monogramisten 51; Kesting 8; Hollstein 2

Ausgezeichneter Abzug des seltenen Einzelblattes, das Eisenhoit in Kombination von Radier- und Kupferstichtechnik im Auftrag des Nürnberger Verlegers Balthasar Caymox geschaffen hat.

Auf der Plattenkante geschnitten bzw. mit hauchfeinem Rändchen darüber hinaus. Mit einer horizontalen Trockenfalte, die kaum störend in Erscheinung tritt. Sonst in sehr schöner Erhaltung.

Eisenhoits »Herkules und Omphale« geht auf einen Entwurf B. Sprangers zurück, der sich mehrfach mit dem Sujet der Weibermacht künstlerisch auseinandergesetzt hat. Am engsten verwandt erscheint eine heute in den Uffizien in Florenz verwahrte Zeichnung. Eisenhoit hat jedoch allein die Figuren des erniedrigten Heros und seiner stolzen Herrin von dort entlehnt und kombinierte sie effektvoll mit einer Darstellung der Säulen des Herkules in Gades als Hinweis auf eine seiner zwölf Heldentaten. Im Kontrast dazu erscheint die Demütigung umso drastischer. Herkules wendet sich denn auch in den Zeilen der Bildunterschrift warnend an den Betrachter: *Die Hände, vor denen das segelbedeckte Meer, vor denen die Erde, wilde Tiere, die Unterwelt und der Olymp, vor denen riesige Völker sich ängstigten, die muss ich an einen Spinnrocken, an Frauenarbeit legen, zitternd vor der mäonischen Keule und unbewaffnet. Die Frau trug Waffen, schwarz von den Giften der lernaeischen Schlange; den wohlbeladenen Spinnrocken zu tragen war sie kaum geeignet. Ihr sollt lernen, Sterbliche, dass in der Liebe Gifte liegen; den, den Mars wohl nicht besiegen könnte, den besiegt die Liebe.*


1590
Hercules loquitur
Quas mare velivolum, quas, terra, fenæ, orcus, Olimpus,
Immanes populi quas timuere manus,
Has ego Mæonia' clava tremefactus, inermis
Femineæ cogor ſuppoſuiſſe colo.
Femina tela tulit Lernæis atra venenis,
Ferre gravem lana vix ſatis apta colum.
Diſcite mortales ſint in amore Venena
Mars quem non poterit vincere vincit amor.
B. S. inventor.
A. fecit
Bal. Caimdx ex.



37

Hercules and Omphale. 1590
After B. Spranger

Etching and engraving. 32.6 x 23.1 cm
Nagler Monogramisten 51; Kesting 8; Hollstein 2

Excellent impression of the rare single sheet, executed by Eisenhoit by combining etching and engraving techniques, and on commission from the Nuremberg publisher Balthasar Caymox.

Cut down to the platemark or with very fine margins beyond it. With a barely perceptible horizontal drying fold that in no way impairs the image. Otherwise in a fine state of preservation.

Eisenhoit's *Hercules und Omphale* is based on a design by B. Spranger, who took up the theme of female power on a number of occasions. The likeliest model is a drawing in the Uffizi in Florence. Eisenhoit, however, borrows only the figures of the humiliated hero and his haughty mistress, combining them effectively with a depiction of the Pillars of Hercules at Gades, a reference to one of his the twelve Labors. These create a contrast that allows his humiliation to seem all the more drastic. In the lines of text found beneath the image as well, Hercules admonishes the observer: *Trembling before the Maeonian club, and unarmed, I am now forced to apply these hands to a woman's distaff – hands that once struck fear in the sea, winged with sails, in the Earth, in wild beasts, in the Underworld and in Olympus, and in savage peoples. A woman, hardly fit to carry a distaff loaded with wool, carried weapons blackened with Lernean poison. O mortals, learn that there are poisons concealed in Love. Who Mars cannot conquer, is conquered instead by love.*


HGoltzius excud.
Quid non ſuadet Amor? miſerè Babylonia Thyſbe,
Et miſer ipſe ſuo Pyramus enſe perit.
Credula res Amor eſt, et in ipſa pericula praeceps
Vt gaudet flamma ſe perimente culex.

38 *Pyramus und Thisbe. Um 1587*
Nach H. Goltzius

Kupferstich. 21,5 x 15,4 cm
Bartsch III, 103, 29; Hollstein (after Goltzius) 506;
T.I.B. 3 commentary, pag. 352, Nr. 030; fehlt in New Hollstein (Muller Dynasty);
New Hollstein (prints after inventions by Goltzius) 585/III
Wasserzeichen: Doppelturm-Stadttor (ähnlich New Hollstein [Muller] Wz. Tower 1)
Provenienz: F. Bernstein (Lugt 982b)

Einer der ersten Kupferstiche Mullers aus der Zeit seiner Tätigkeit in der Werkstatt von H. Goltzius.

Von Bartsch noch unter den *Pièces gravées d'après des dessins de H. Goltius par différens graveurs anonymes* geführt, wurde der Stich erst jüngst durch M. Leesberg J. Muller als ein Frühwerk zugeschrieben und fehlt daher noch in den der Muller Dynastie gewidmeten New Hollstein Bänden von J. P. Filedt Kok.

Der früheste im Handel erreichbare Zustand, nachdem die beiden vorausgehenden Probedrucke jeweils nur als Unikate in Amsterdam bekannt sind, einer davon, worauf M. Leesberg zuerst hingewiesen hat, mit der Markierung, die belegt, daß er aus dem Nachlaß Mullers stammt.

Die tragische Geschichte von Pyramus und Thisbe stammte ursprünglich aus dem Orient und wird ausführlich in Ovids Metamorphosen erzählt: Als Kinder verfeindeter Nachbarn verabreden die beiden Liebenden ein abendliches Stelldichein vor der Stadt unter einem Maulbeerbaum. Thisbe, die zuerst am Treffpunkt ist, sucht vor einer sich nahenden Löwin Schutz in einer Höhle und verliert dabei ihren Schleier, über den sich das von der Jagd kommende Tier mit noch blutigem Maul hermacht. Den blutbeflecken, zerrissenen Schleier findet wenig später der liebestrunkene Pyramus und rammt sich sogleich sein Schwert in den Leib in der Annahme, die Geliebte sei einer wilden Bestie zum Opfer gefallen. Er liegt in den letzten Zügen unter dem Maulbeerbaum, als Thisbe den Treffpunkt ein zweites Mal erreicht. In maßlosem Schmerz ergreift auch sie das Schwert und tötet sich selbst mit der an die Götter gerichteten Bitte, die Früchte des Maulbeerbaumes möchten sich zukünftig dunkel wie das vergossene Blut der Liebenden färben.

38

Pyramus and Thisbe. Ca. 1587
After H. Goltzius

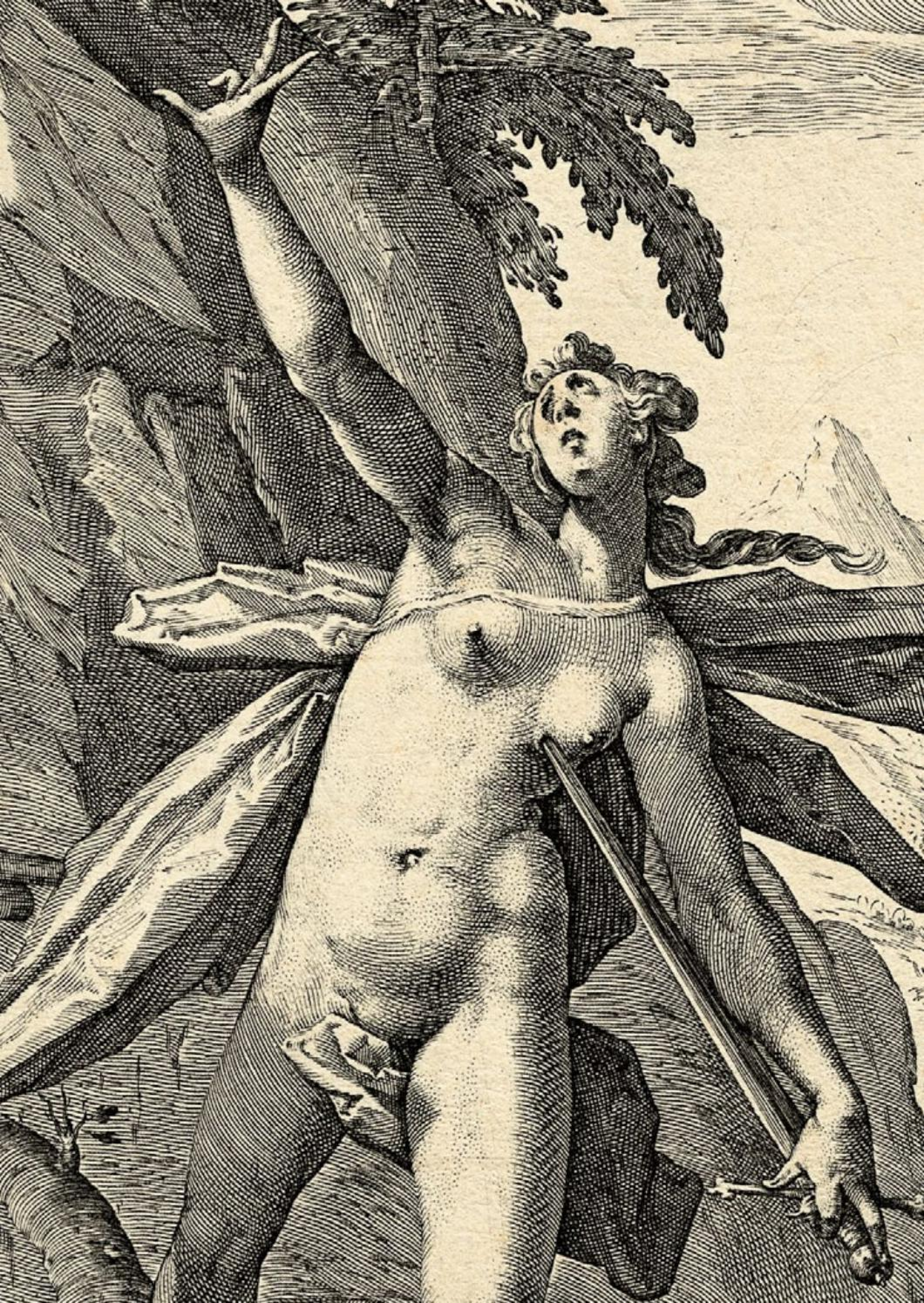
Engraving. 21.5 x 15.4 cm
Bartsch III, 103, 29; Hollstein (after Goltzius) 506;
T.I.B. 3 commentary, p. 352, no. 030; not in New Hollstein (Muller Dynasty);
New Hollstein (*Prints after Inventions by Goltzius*) 585/III
Watermark: double-tower with city gate (like New Hollstein [Muller] Wz. Tower 1)
Provenance: F. Bernstein (Lugt 982b)

One of the first engravings produced by Muller, from the period of his activity in the workshop of H. Goltzius.

Still listed by Bartsch as one of the *Pièces gravées d'après des dessins de H. Goltius par différens* graveurs anonymes, this engraving was attributed recently by M. Leesberg to J. Muller as an early work, and is therefore still missing from the Hollstein volumes devoted to the Muller dynasty, which are authored by J. P. Filedt Kok.

The earliest state available on the market, given that the two preceding proof prints are known only as unica in Amsterdam, one of which bears a notation (first mentioned by M. Leesberg) that indicates its origin from Muller's estate.

The tragic story of Pyramus and Thisbe originates in the Orient, and is narrated in detail in Ovid's *Metamorphoses*: the children of antagonistic neighbors, the lovers arrange a romantic tryst under a mulberry tree beyond the town. Thisbe, who arrives first, seeks shelter from an approaching lion in a cave, in the process losing her veil, which the predator – just returning from the hunt –seizes in its jaws, covering it in animal blood. Shortly thereafter, the love-drunk Pyramus discovers the torn, bloodstained veil and turns his sword on himself in the mistaken belief that his beloved has fallen victim to wild beasts. He lies close to death under the mulberry tree, when Thisbe reaches the appointed place for a second time. In measureless sorrow, she takes up his sword and slays herself, directing a plea to the gods that in the future, the fruit of the mulberry tree should display the same dark color as the spilt blood of the lovers.



39 *Bacchus und Ariadne. 1765*
Nach G. B. Cipriani

Radierung und Kupferstich. 40,0 x 32,6 cm
Fehlt bei Tuer; De Vesme-Calabi 374
Provenienz: Fürsten zu Liechtenstein

Es ist eine ausgelassene Gesellschaft, die Ariadne aus ihrer Schwermut reißt, in die sie verfallen war, nachdem sie Theseus auf Naxos schmählich zurückgelassen hatte auf der Flucht nach Athen. Als einer der sieben Jünglinge und Jungfrauen des Tributs, den Athen alle neun Jahre an König Minos zu leisten hatte, war er nach Kreta gekommen. Gedacht als grausames Menschenopfer für Minotaurus, konnte er ihn jedoch töten, dank der Hilfe der sogleich in Liebe zu ihm entflammten Prinzessin.

Nun ist es Bacchus, der sich Hals über Kopf verliebt und die kretische Prinzessin sofort zur Frau nimmt mit dem Versprechen ihr Diadem als Sternbild Corona Borealis an das Firmament zu setzen.

Das bacchantische Fest ist eine der ersten Kompositionen seines Freundes Cipriani, die Bartolozzi nach seiner Übersiedlung nach London begonnen hat zu radieren. De Vesme und Calabi zufolge hat Bartolozzi die Arbeit an der Kupferplatte nie vollendet. Abzüge dürften entsprechend selten sein.

Mit feinem Rändchen um die Plattenkante. Punktuell fixiert entlang der Ränder auf der Sammlungsunterlage der Fürsten zu Liechtensein.



39 *Bacchus and Ariadne. 1765*
After G. B. Cipriani

Etching and engraving. 40.0 x 32.6 cm
Not in Tuer; De Vesme-Calabi 374
Provenance: The Princes of Liechtenstein

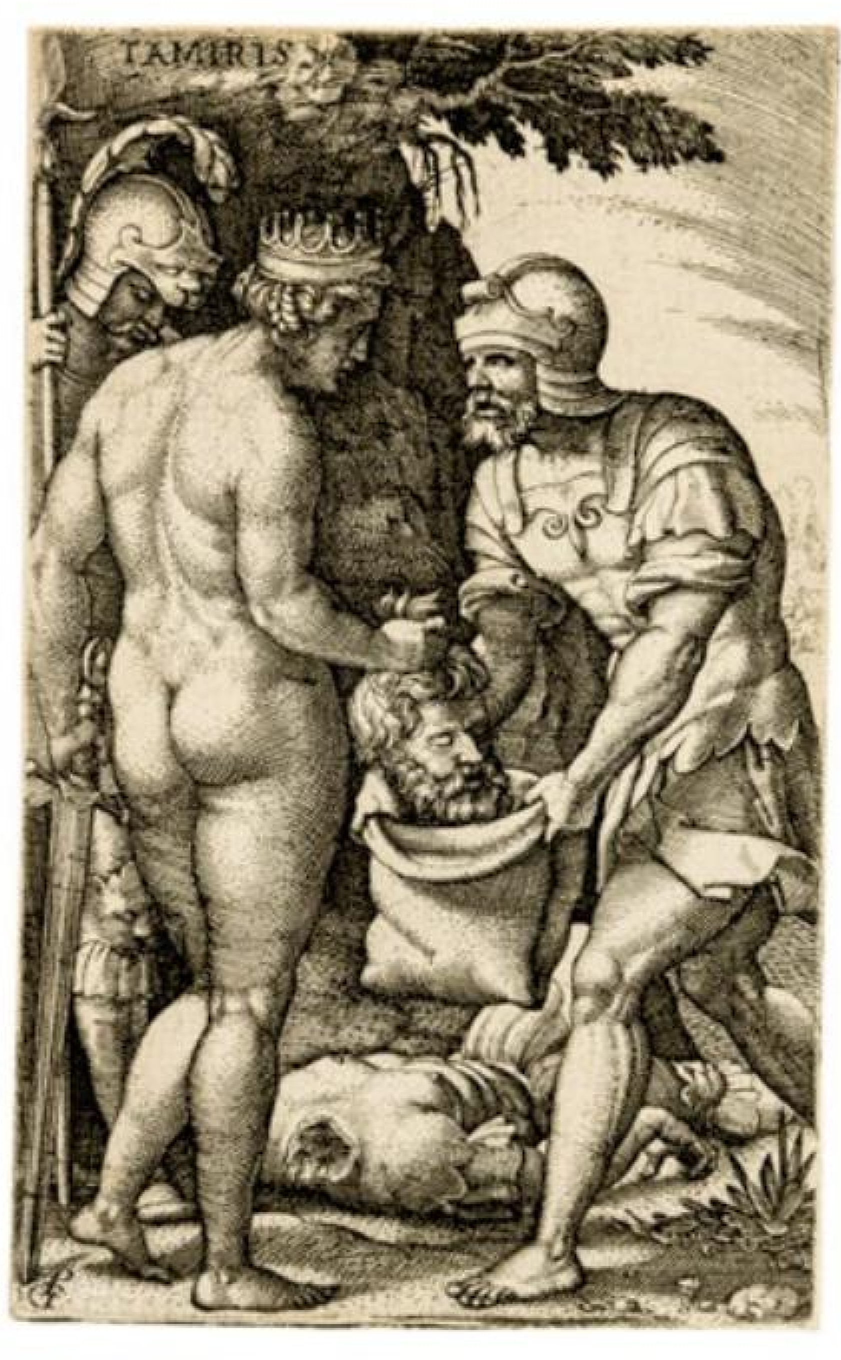
The exuberant company seeks to wrest Ariadne from the melancholy into which she has fallen after Theseus abandoned her so ignominiously on the island of Naxos on the voyage back to Athens. He had arrived in Crete as one of seven youths and seven maidens sent by Athens at nine year intervals as a sacrificial tribute to King Minos – and intended as a gruesome human sacrifice to the Minotaur, which Theseus however succeeds in slaying thanks to the assistance rendered by the princess, who has fallen passionately in love with the young prince.

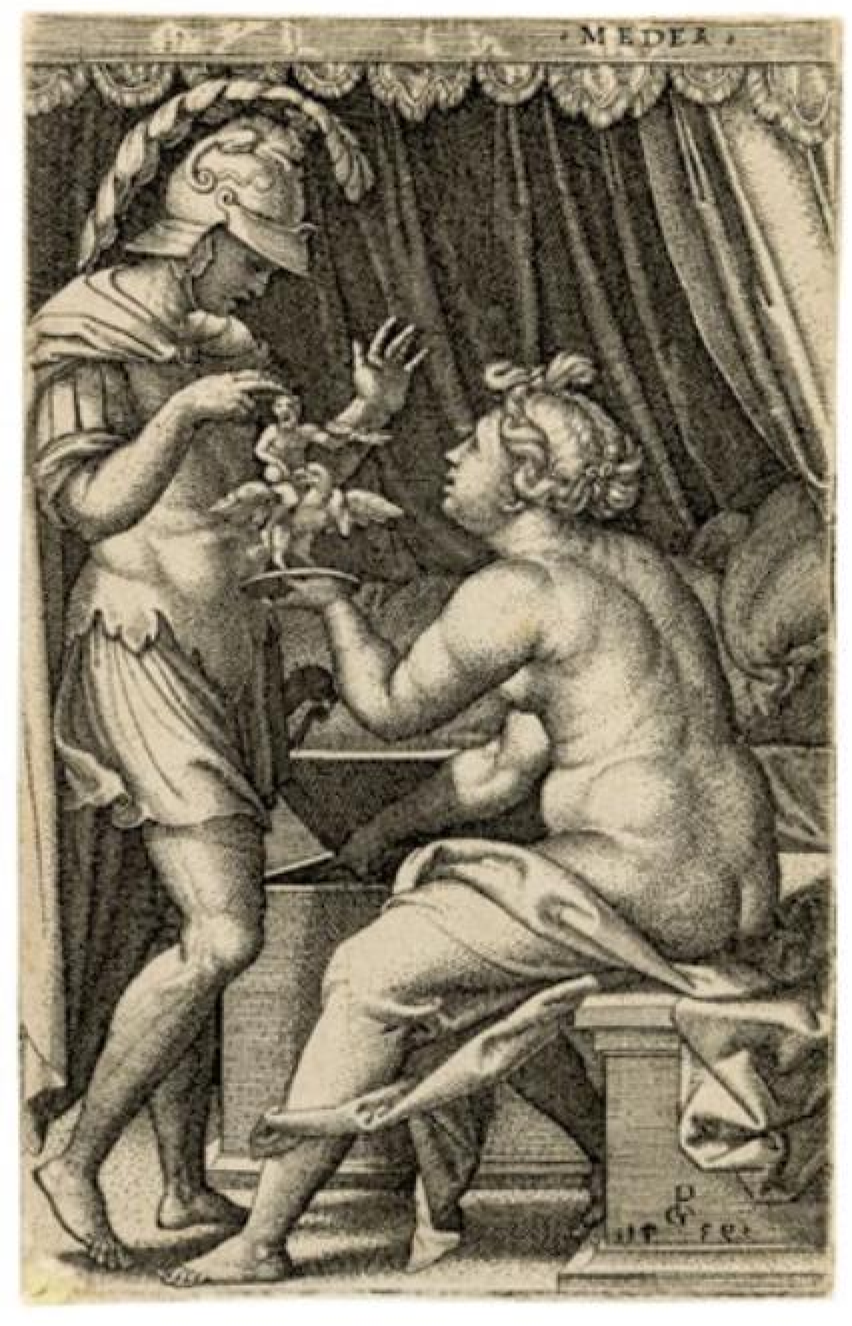
Now, it is Bacchus who has fallen head over heels in love, hastening to take the Cretan princess as his bride, and setting her diadem in the firmament as the constellation Corona Borealis in exchange for her pledge.

This bacchanalian festival is one of the first compositions by his friend Cipriani which Bartolozzi began etching following his move to London. According to De Vesme and Calabi, work on the copper plate was never brought to completion. Accordingly, impressions are evidently quite rare.

With fine margins around the platemark. Fixed at intervals along the edges onto the collecting support of the Princes of Liechtensein.




TAMIRIS


·MEDEA·


PROCRIS


LOS·NAM
PARIS

40 *Griechische Heldinnen. 1539*
- Tomyris mit dem Haupt des Kyros
- Medea und Jason
- Kephalus und Prokris
- Paris und Oinone

Folge von vier Blättern. 11,6-11,8 x 7,3-7,7 cm
Bartsch 70-73; Hollstein 120/II, 121/I (von II), 122, 123; Landau 73/II, 74; 75a (von b), 76
Provenienz: P. Mariette 1669 (Lugt 1790) [Bartsch 71 und 73]
Robert Dumesnil (Lugt 2200) [Bartsch 70-73]
Collection d'Arenberg (Lugt 567) [Bartsch 70-73]
Deutsche Privatsammlung

Die selten komplette Folge der »Griechischen Heldinnen« in einem homogenen Set prachtvoller Frühdrucke von schönster Brillanz und Klarheit. »Kephalus und Prokris« noch mit der deutlich sichtbaren zarten Bergkontur im Hintergrund.

Zumeist auf der Plattenkante geschnitten, gelegentlich minimal knapp bzw. mit hauchfeinem Rändchen. »Medea und Jason« mit einer winzigen Fehlstelle in der linken unteren Ecke, »Paris und Oenone« mit einem kleinen Braunfleckchen auf der Hüfte des Paris, sonst tadellos.

Unter den Nürnberger Kleinmeistern war es vor allem Georg Pencz, der sich in besonderem Maße mit Sujets aus der antiken Geschichte und Mythologie auseinandergesetzt hat. Seine Zusammenstellung von vier starken Frauen des griechischen Altertums, die er in klassischer Nacktheit agieren läßt, scheint singulär gegenüber dem ikonographischen Typus der »Neun Heldinnen«, wie er sich im Spätmittelalter herausgebildet hat. Auswahlkriterium war zunächst die Tapferkeit, später auch die Tugendhaftigkeit, wobei sich ein fester Kanon nie herausgebildet zu haben scheint.

Mit Ausnahme von Tomyris, die als Königin der Massageten in der kriegerischen Auseinandersetzung mit dem Perserkönig Kyros obsiegt und dessen abgeschlagenes Haupt in einem mit Blut gefüllten Schlauch versenkt, damit er so seinen Blutdurst stille, hat Pencz mythologische Frauengestalten gewählt, die bei aller Stärke letztlich tragisch scheitern in der Beziehung zu ihren Männern: Medea, die Jason aus Liebe die Hausgötter übergibt, damit sie ihm hülfen, das Goldene Vlies zu erringen, wird die Untreue ihres Mannes grausam rächen durch den Mord an ihren gemeinsamen Söhnen Mermeros und Pheres sowie der Nebenbuhlerin Glauke. Prokris wird sozusagen Opfer ihrer Eifersucht, denn der Pfeil ihres Mannes Kephalos trifft sie tödlich, als sie ihn heimlich auf der Jagd beobachtet, er sie jedoch für ein Reh hält, das im Gebüsch raschelt. Die Nymphe Oinone schließlich wird dem von einem vergifteten Heraklespfeil getroffenen Paris, der sie, trotz seiner in eine Baumrinde geschnitten Liebesschwüre, Helenas wegen verlassen hatte, zunächst die erflehte Hilfe verweigern. Nach Troja zurückgekehrt, stirbt Paris qualvoll noch bevor Oinone sich eines Besseren besinnt und ihm folgt, um ihn mit ihrem Gegengift zu retten. Verzweifelt stürzt sie sich zu dem toten Geliebten ins Feuer.

40

Greek Heroines. 1539
- Tamiris with the head of Cyrus
- Medea and Jason
- Cephalus and Procris
- Paris and Oenone

Series of four sheets. 11.6-11.8 x 7.3-7.7 cm
Bartsch 70-73; Hollstein 120/II, 121/I (of II), 122, 123; Landau 73/II, 74; 75a (of b), 76
Provenance: P. Mariette 1669 (Lugt 1790) [Bartsch 71 and 73]
Robert Dumesnil (Lugt 2200) [Bartsch 70-73]
Collection d'Arenberg (Lugt 567) [Bartsch 70-73]
Private collection, Germany

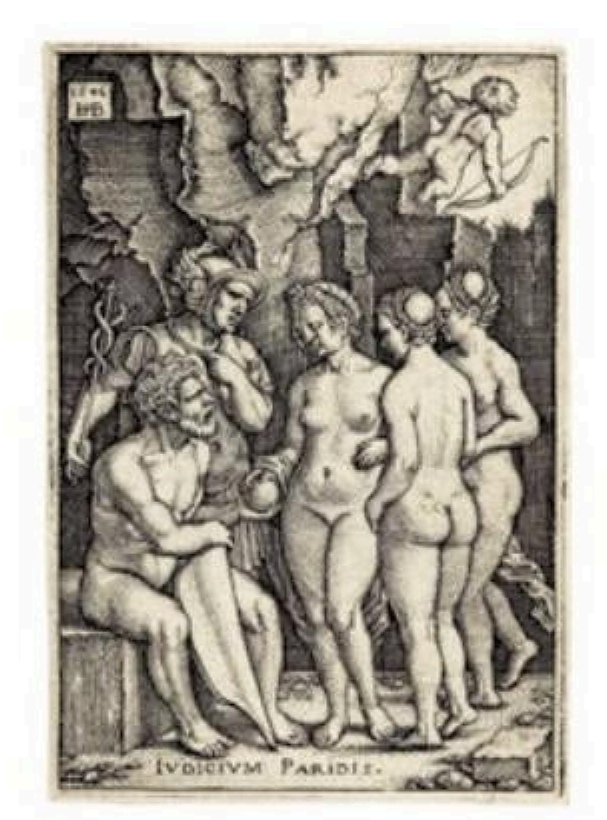
A complete series – and hence quite rare – of the Greek Heroines in a homogenous set of splendid early impressions featuring the most marvelous brilliance and clarity. Cephalus and Procris still with the delicate yet clearly visible contour of the mountain in the background.

For the most part cut down to the platemark, in places with quite minimal or extremely fine margins. Medea and Jason displays a tiny defect in the lower left corner; Paris and Oenone shows a small brown spot on Paris's hip, but is otherwise pristine.

Among minor Nuremberg masters, it was in particular Georg Pencz who devoted special attention to subjects from ancient history and mythology. His compilation of four powerful women from Greek antiquity, all depicted in classical nudity, seems singular in relation to the iconographic type of the "New Heroines" which developed in the later Middle Ages. The criteria of selection was above all bravery, and later also virtuousness, although no fixed canon of exceptional women seems to have become established.

With the exception of Tamiris, the queen of the Massagetae, who triumphed in a military altercation with the Persian King Cyrus and submerged his decapitated head in a blood-filled sack, thereby "quenching his thirst for blood," Pencz selected mythological figures, all of whom ultimately – and for all their strength – met with tragedy in their relations with men: impelled by love, Medea – after surrendering the household gods to Jason in order to help him acquire the Golden Fleece – revenges herself for his infidelity through the gruesome murder of their sons Mermeros and Pheres, along with her rival Glauke. Procris falls victim to her own jealousy when she is slain by an arrow unleashed by her lover: she observes him secretly during the hunt, but he mistakes her for a deer rustling in the shrubbery. The nymph Oenone, finally, refuses assistance to her lover Paris when he is struck by a poisoned arrow, angered by his abandonment of her in favor of Helen – in violation of the oath of love he has carved into the bark of a tree. Having returned to Troy, Paris dies in agony before Oenone has second thoughts, pursuing him there intending to save him with an antidote. In despair, she flings herself into the funeral pyre of her departed lover.





41

41 *Das Urteil des Paris. 1546*

Kupferstich. 7,1 x 4,8 cm
Bartsch 89; Pauli und Hollstein 92/I (von II)
Provenienz: David Landau
Salomon Josefowitz
Deutsche Privatsammlung

Superber, ganz klar zeichnender Frühdruck des I. Zustandes vor der dritten, vertikalen Stichlage über dem Täfelchen.

Mit feinem Rändchen um die tonig abgesetzte Plattenkante, links gelegentlich darauf geschnitten. Tadellos.

Das Urteil des Paris gilt als eine der berühmtesten Episoden der griechischen Mythologie.
Zeus hatte Paris, den als Hirte auf dem Berg Ida lebenden Sohn des trojanischen Königs Priamos, von dem geweissagt worden war, er werde einst Troja vernichten, dazu bestimmt, den Streit zwischen Hera, Athene und Aphrodite zu schlichten. Aus Rache über die ihr zugefügte Kränkung - denn sie war nicht zur Hochzeit der Thetis mit dem sterblichen Peleus geladen worden – hatte die Göttin Eris einen goldenen Apfel mit der Inschrift »Für die Schönste« unter die Festgäste geworfen. Der schönste Mann der Welt sollte entscheiden, wer die schönste unter den Göttinnen sei. Von Hermes auf den Berg Ida begleitet, sucht jede von ihnen den Schiedsrichter auf ihre Seite zu ziehen. Hera verspricht ihm Herrschaft über die Welt, Athene Weisheit, Aphrodite jedoch nimmt ihn schließlich für sich ein, indem sie ihm die schönste Frau der Welt verspricht: Helena. Der Umstand, daß sie bereits mit Menelaos, dem König von Sparta, verheiratet ist, hindert Paris nicht, sie nach Troja zu entführen. Und damit nimmt das Drama seinen Lauf.

Homer hat auf die Episode nur am Rande angespielt. Demgegenüber nimmt das Parisurteil bei Autoren wie Apuleius oder Lukian von Samosata einen breiteren Raum ein. Behams Darstellung des Parisurteils liest sich denn auch fast wie eine Illustration zur letzten Szene von Lukians XX. Dialog, in dem der griechische Satiriker ein köstliches, mit leichtem Spott durchsetztes szenisches Tableau des Geschehens entworfen hat. Ob der ihm zugedachten Aufgabe wird Paris zunächst Angst und Bang. Doch Hermes, versteht es, ihm soweit Mut zuzusprechen, daß er keck verlangt die drei hohen Damen sogar nackt zu sehen, bevor er sein Urteil fällt. Bereitwillig lassen diese sich darauf ein. Und nachdem weder Heras noch Athenas Angebote bei Paris verfangen, entspinnt sich zwischen ihm, der bereits mit Oinone verheiratet ist, und Aphrodite ein geistreicher Wortwechsel über die schöne Helena und die Möglichkeiten sie mit Amors Hilfe zu gewinnen. Kaum ist die Entscheidung gefallen und der Apfel Aphrodite übergeben, macht sich der geflügelte Knabe, bewaffnet mit Pfeil und Bogen auf den Weg.

41 *The Judgment of Paris. 1546*

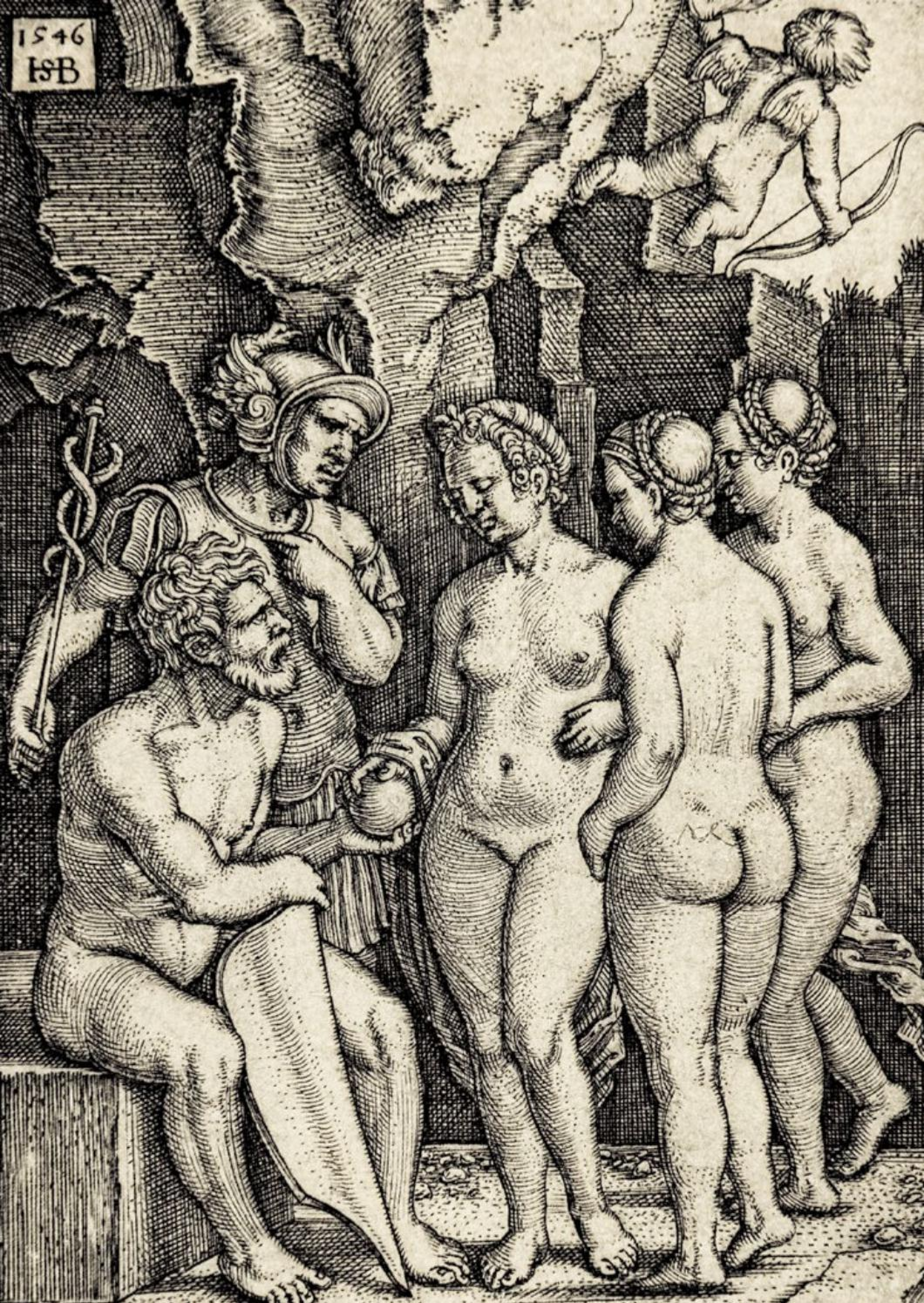
Engraving. 7.1 x 4.8 cm
Bartsch 89; Pauli and Hollstein 92/I (of II)
Provenance: David Landau
Salomon Josefowitz
Private collection, Germany

Superb, exceptionally distinct early impression of the 1st state prior to the third, vertical line above the tablet.

With fine margins around the inky platemark, and cut down to it in places on the left. Impeccable.

The Judgment of Paris is among the most celebrated episodes of Greek mythology. Zeus charges Paris – the son of the Trojan king Priam who lives on Mount Ida as a shepherd, and who will one day, according to prophecy, destroy the city of Troy – with settling a dispute between Hera, Athena, and Aphrodite. Insulted when she receives no invitation to the wedding between Thetis and the mortal Peleus, the goddess Eris exacts revenge by tossing a golden apple bearing the inscription "for the fairest" into the crowd of assembled guests. Now, the handsomest man in the world must choose the most beautiful among the goddesses. Guided by Hermes to Mount Ida, each strives to win the appointed judge over to her side. Hera promises him mastery of the world, and Athena wisdom. Aphrodite, however, persuades him by offering Helen, the most beautiful woman in the world. The circumstance that she is already married to Menelaus, king of Sparta, does not dissuade Paris from kidnapping her and bringing her to Troy. At which point the real drama begins...

Homer alludes to the episode only in passing. The Judgment of Paris, however, is accorded greater scope in the works of authors such as Apuleius and Lucian of Samosata. Beham's depiction is essentially an illustration of the final scene from Lucian's Dialogue XX, where the Greek satirist offers the reader a delectable scenic tableau of the events, and one pervaded with gentle mockery. At first, the envisioned task fills Paris with trepidation. But Hermes is able to reassure him, and soon, Paris even summons the nerve to demand a viewing of the three grand ladies in the nude before rendering his verdict. The trio of beauties is eager to accommodate him. Developing after Hera's and Athena's bribes fail to ensnare Paris is a witty exchange between Paris (who is already married to Oenone) and Aphrodite concerning the beauteous Helen and the possibility of wooing her with Amor's assistance. And no sooner has he delivered his ruling, and the golden apple been surrendered to Aphrodite, when the winged boy, armed with bow and arrow, is sent off to fulfill his mission.


1546
HSB

42 *Der Traum des Paris. Um 1540-42*

Kupferstich. 6,0 x 8,5 cm
Bartsch 89; Hollstein 118; Landau 77a (von b)
Provenienz: P. Mariette 1669 (Lugt 1790)
Robert Dumesnil (Lugt 2200)
Collection d'Arenberg (Lugt 567)
Deutsche Privatsammlung

Außerordentlich seltener Frühdruck. Mit der noch deutlich sichtbaren Bergkontur im Hintergrund, wie von R. Zijlma und D. Landau als Kennzeichen der ersten Abzüge beschrieben. Von schönster Brillanz und Klarheit.

Mit hauchfeinem Rändchen um die Plattenkante bzw. gelegentlich auf derselben geschnitten. Tadellos.

Im Unterschied zu H. S. Beham basiert Pencz' Darstellung der Paris-Episode auf einem anderen literarischen Überlieferungsstrang, der das Schiedsurteil über die Frage, wer die schönste unter den Göttinnen Hera, Athena und Aphrodite sei, in den Bereich des Traums verlegt. Die Traumversion geht vermutlich auf Dion Chrysostomus zurück, der in seiner 20. Rede schildert, wie Paris sich beim Hüten seiner Herde auf dem Berg Ida Gedanken darüber macht, wie das höchste Glück zu erreichen sei. Die schönste Frau erscheint ihm ein höheres Ziel als Macht und Kampfgeschick. Seit Dares Phrygius' »Acta diurna belli Troiani« ist der Traum des Paris fester Bestandteil der zahllosen in deren Folge entstandenen Troja-Romane des Mittelalters. Benoît de Saint-Maure hat ihn in seinem höfischen »Roman de Troie« (1165) ebenso reich ausgeschmückt wie Guido de Columnis, dessen lateinische Prosaversion »Historia destructionis Troiae« (1287) vor allem nördlich der Alpen in verschiedenen Übersetzungen weite Verbreitung fand und die dortige Bildtradition entscheidend prägte.


PG


PG

42 *The Dream of Paris. Circa 1540-42*

Engraving. 6.0 x 8.5 cm
Bartsch 89; Hollstein 118; Landau 77a (of b)
Provenance: P. Mariette 1669 (Lugt 1790)
Robert Dumesnil (Lugt 2200)
Collection d'Arenberg (Lugt 567)
Private collection, Germany

Extraordinarily rare early impression. Still with the clearly visible contour of the mountain in the background, described by R. Zijlma and D. Landau as characteristic of the very first copies. Of the most beautiful brilliance and clarity.

With extremely fine margins around the platemark or cut down to it. Impeccable.

Pencz's depiction of the Paris episode is based on a different strain of literary tradition than H.S. Beham's version, and one that moreover situates the shepherd-prince's assessment of the relative beauty of the goddesses Hera, Athena, and Aphrodite in the dream realm. The dream version presumably goes back to Dio Chrysostom, who relates in his 20th Discourse how Paris wonders, while tending his herds on Mount Ida, how the ultimate happiness is to be attained. For him, possession of the most beautiful woman in the world seems far more desirable than mere power or skill in combat. Ever since Dares Phrygius's *Acta diurna belli Troiani*, the Dream of Paris remained a fixed component in numberless late-medieval epics of Troy. Benoît de Saint-Maure's courtly *Roman de Troie* (1165) contains a rich elaboration of the tale, as does Guido de Columnis's Latin prose version *Historia destructionis Troiae* (1287), which, through various translations, received wide diffusion north of the Alps, where it had a decisive impact on pictorial traditions.

43 *Die Buße des Heiligen Johannes Chrysostomus.* 1509

Kupferstich. 25,1 x 19,9 cm
Bartsch und Hollstein 1
Provenienz: Alfred Morrison (Lugt 151)
Peter Gellatly (Lugt 1185)
H. G. Gutekunst, Stuttgart, Auktion No. 70, 1911, Nr. 274
Charles Deering (Lugt 516)
The Art Institute Chicago (Lugt 32b)

Das Hauptblatt des Künstlers, das in seiner sinnenfreudigen Naturschilderung zu den wichtigsten Werken der altdeutschen Graphik überhaupt zählt.

Der von Hollstein namentlich genannte, reich nuancierter Abzug aus der Sammlung Gellatly. Prägnant in den Schattenpartien, mit schönen Übergängen zu fast silbrigen Tönen in den stärker lichtdurchfluteten Bereichen rechts und auf dem Erdhügel links. Minimal knapp innerhalb der Plattenkante geschnitten. In ausgezeichneter Erhaltung.

Cranachs grandiose Naturidylle, in der sich Mutter und Kind in ursprünglicher Nacktheit wie selbstverständlich einfügen in eine friedvoll paradiesische Welt, akzentuiert einen wahrhaft legendären Aspekt der Vita des Heiligen Johannes Chrysostomus, der als auf allen Vieren kriechender Büßer lediglich im Hintergrund von aufmerksamen Augen auszumachen ist.

Einer sich aus verschiedenen Quellen speisenden Legende zufolge, soll der junge Johannes als ein den Verlockungen der Welt in der Abgeschiedenheit des Waldes entsagender Eremit den Reizen einer Kaisertochter erlegen sein, die sich bei einem Unwetter im Wald verirrte. In verzweifelter Scham über den Bruch seines Keuscheitsgelübdes stürzt er sie über die Felsen in den vermeindlichen Tod und gelobt zur Buße fortan wie ein Tier auf allen Vieren zu kriechen und Gras zu fressen bis ihn ein sieben Tage altes Kind lossprechen werde. Als dem Kaiser ein zweites Kind geboren wird, läßt er Johannes Chrysostomus holen, um den Säugling zu taufen, der auf wundersame Weise endlich die erlösenden Worte spricht. Die Kaisertochter wird daraufhin unversehrt im Wald gefunden. Von einem im Liebesrausch gezeugten Kind, das Cranach, wie schon Dürer vor ihm in seinem Kupferstich von 1496 (Meder 54), der jungen Frau beifügt, weiß die Legende gleichwohl nichts.



43 *The Penance of Saint Johannes Chrysostom. 1509*

Engraving. 25.1 x 19.9 cm
Bartsch and Hollstein 1
Provenance: Alfred Morrison (Lugt 151)
Peter Gellatly (Lugt 1185)
H. G. Gutekunst, Stuttgart, auction no. 70, 1911, no. 274
Charles Deering (Lugt 516)
The Art Institute of Chicago (Lugt 32b)

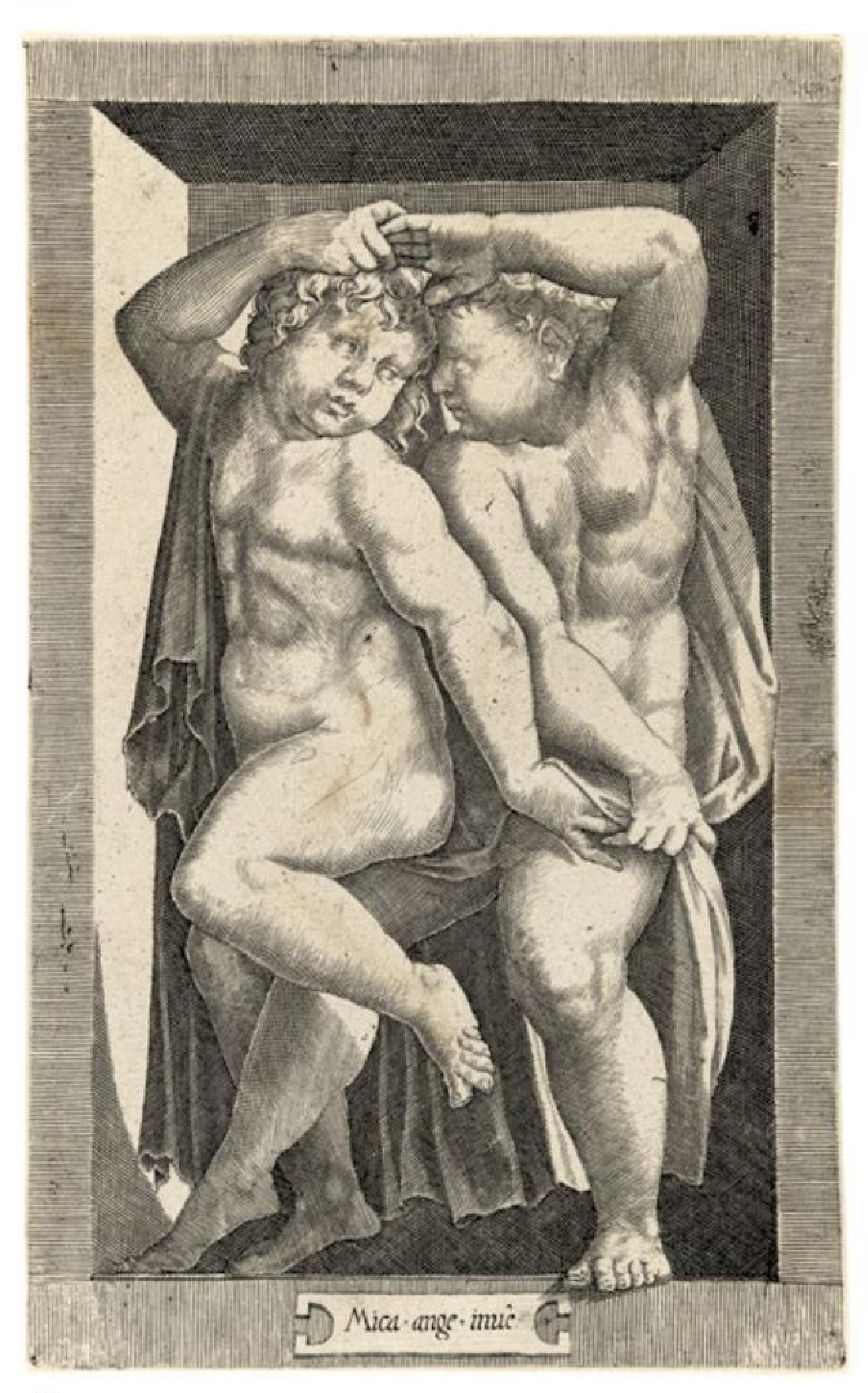
The artist's principle print work, whose sensuous delight in the depiction of nature singles it out as a central achievement among early German graphic works in general.

The richly nuanced impression, mentioned specifically by Hollstein, from the Gellatly collection. Concise in the shadowed areas, with lovely transitions to the almost silvery tones in the light-flooded sections on the right and on the mound of earth on the left. Cut down very slightly within the platemark. In excellent condition.

Cranach's magnificent nature idyll, within which the mother and child, adorned in primordial nakedness, blend unaffectedly into a peaceful, paradisiac world, singles out a legendary episode from the biography of Saint Johannes Chrysostom, who attentive viewers will notice creeping along the ground on all fours in the background in an act of contrition.

According to a legend found in a variety of sources, the young Johannes – a hermit who has withdrawn to the remote wilderness in order to renounce the world's temptations – succumbs to the charms of an emperor's daughter who becomes lost in the forest during a storm. In despair over having broken his vow of chastity, he flings her off a cliff to her presumed death, vowing to remain on all fours like an animal, consuming nothing but grass, until the day when a seven-day-old child speaks to him, absolving him of his transgressions. When a second child is born to the Emperor, he has Johannes Chrysostom fetched in order to baptize the infant, which then miraculously pronounces the long-awaited, redeeming words. Meanwhile, the Emperor's daughter is found in the forest unharmed. And although Cranach – like Dürer before him in his engraving of 1496 (Meder 54) – provides the young woman with an infant, the legend itself makes no mention of a child being conceived through the saint's erring passion.


L C
1509


Mica·ange·inuē

ANONYM NIEDERLÄNDISCH. XVI. JAHRHUNDERT

44 *Putten in einer Nische.* *Um 1540/50*
Nach Michelangelo

Kupferstich. 18,0 x 11,0 cm
Heinecken Bd. 1, pag. 427, Nr. 20; Alexandre Zanetti, Le Premier Siècle de la Calcographie ou Catalogue raisonné des Estampes du cabinet de Feu M. Le Conte Léopold Cicognara, École d'Italie, pag. 550, Nr. 1472; Bernardine Barnes, »Michelangelo in Print«, Farnham 2012, Nr. 34
Wasserzeichen: Krug mit vierpassiger Blüte (ähnlich Briquet 12632 datiert Troyes 1542; Utrecht 1545)
Provenienz: Fürsten zu Liechtenstein

Einer der frühen druckgraphischen Reflexe von Michelangelos berühmten Deckenfresken der Sixtinischen Kapelle.

Heinecken führte die Komposition noch unter der Kategorie ‚Bildhauer=Arbeith' als Zwey Kinder, welche ein Gesims tragen auf. Sie nimmt jedoch direkt Bezug auf eine gemalte Vorlage, die beiden Putti links oberhalb des Propheten Daniel an der Decke der Sixtina. Von Michelangelo als skulpturaler Teil einer famosen Scheinarchitektur-Grisaille gemeint, wird das isolierte Puttenpaar von dem anonymen Kupferstecher konsequent wie eine Skulpturengruppe präsentiert, die in einer Wandnische steht.

Eine solche Fokussierung auf einzelne Motive der Sixtinischen Decke ist, laut Barnes, ein Charakteristikum der frühen druckgraphischen Auseinandersetzung mit dem malerischen Meisterwerk Michelangelos. Bereits 1512 fertiggestellt, fanden die Deckenfresken der Sixtinischen Kapelle eine breitere Resonanz in der Druckgraphik aber erst nach der Enthüllung des »Jüngsten Gerichts« 1541. Neben den namhaften italienischen Stechern wie Giulio Bonasone, Enea Vico, Nicolas Beatrizet haben aber auch schon früh Druckgraphiker nördlich der Alpen Michelangelos faszinierende Bildschöpfungen aufgegriffen.

Die vorliegende Komposition galt Heinecken noch als *von einem alten Meister, in der Manier des Bonasone* gestochen. Daß dieser Stecher nicht in Italien sondern eher in den Niederlanden gearbeitet hat, darauf deutet das verwendete Papier des vorliegenden Abzuges, das das Krug-Wasserzeichen zeigt. Vermittelt durch Zeichnungen etwa von M. van Heemskerck haben hier Stecher wie Dirck Volkertz. Coornhert ganze Serien (New Hollstein 553-572) geschaffen. Cornelis Bos hat nach einer Zeichnung von Heemskerck die Bacchus-Statue Michelangelos aus dem Belvedere Garten gestochen (Schéle 49a) und sich auch sonst verschiedentlich mit Arbeiten Michelangelos auseinandergesetzt. Es steht zu vermuten, daß die »Putten in einer Nische« in diesem künstlerischen Umkreis entstanden.

Ausgezeichneter Abzug.
Mit hauchfeinem Rändchen um die Plattenkante. Bis auf ein unauffälliges Rißchen rechts im Rand, tadellos. Montiert auf der Sammlungsunterlage der Fürsten von Liechtenstein.

Extrem selten.

44 *Putti in a Niche. Circa 1540/50*
After Michelangelo

Engraving. 18.0 x 11.0 cm
Heinecken vol. 1, p. 427, no. 20; Alexandre Zanetti, *Le Premier Siècle de la Calcographie ou Catalogue raisonné des Estampes du cabinet de Feu M. Le Conte Léopold Cicognara, École d'Italie,* p. 550, no. 1472; Bernardine Barnes, *Michelangelo in Print*, Farnham 2012, no. 34
Watermark: jug with four-lobed flower (similar to Briquet 12632 dated Troyes 1542; Utrecht 1545)
Provenance: The Princes of Liechtenstein

An early reflection in a print medium of Michelangelo's famous ceiling frescoes for the Sistine Chapel.

Heinecken still listed the composition under the category "Bildhauer=Arbeith" (sculptural work) as *Zwey Kinder, welche ein Gesims tragen* (Two children supporting a cornice). The work however refers directly to a painted model, the two putti seen on the left above the Prophet Daniel on the ceiling of the Sistine Chapel. Intended by Michelangelo to resemble sculptural elements within his splendid illusionistic grisaille architecture, the isolated pair of putti is presented in a logically consistent way by this anonymous engraver as a sculptural group that stands in a wall niche.

According to Barnes, such a focus on isolated motifs from the Sistine ceiling is characteristic of early interpretations of Michelangelo's painted masterwork in print media. Completed in 1512, the ceiling fresco of the Sistine Chapel encountered a broader resonance in prints however only after the unveiling of the same artist's *Last Judgment* in 1541. Alongside well-known Italian engravers such as Giulio Bonasone, Enea Vico, and Nicolas Beatrizet, print artists north of the Alps took up Michelangelo's fascinating pictorial creations quite early on as well.

Heinecken still regarded the present composition as being *by an old master, engraved in the manner of Bonasone.* That this engraver worked however not in Italy but instead in the Netherlands is indicated by the paper employed for the present impression, which displays the jug watermark. Through the mediation of drawings by artists such as M. van Heemskerck, engravers such as Dirck Volkertz. Coornhert produced entire series there (New Hollstein 553-572). Cornelis Bos engraved Michelangelo's statue of Bacchus from the Belvedere Garden after a drawing by Heemskerck (Schéle 49a), and was otherwise preoccupied with a variety of works by Michelangelo. It seems likely that the *Putti in a Niche* emerged from this artistic circle as well.

Excellent impression.
With extremely fine margins around the platemark. In pristine condition with the exception of a conspicuous short tear on the right edge. Mounted on the collection support of the Princes of Liechtenstein.

Extremely rare.



45 *Weiblicher wappenhaltender Genius.* 1535
Männlicher Genius als Wappenhalter. Um 1535

Kupferstich. Je ca. 8,5 x 5,5 cm
Bartsch 258 und 259; Pauli und Hollstein 269 und 270
Provenienz: G. Nowell-Usticke (Pauli 269)
Christie's, London, June 28, 1978, aus Nr. 141 (Pauli 269)
David Landau (Pauli 269)
Salomon Josefowitz, Pully-Lausanne (Pauli 269)

Die beiden als Gegenstücke konzipierten, wappenhaltenden Kindergenien. Der Knabe in einem sehr schönen Exemplar, das Mädchen in einem prachtvollen Abdruck von schönster Brillanz und Klarheit.

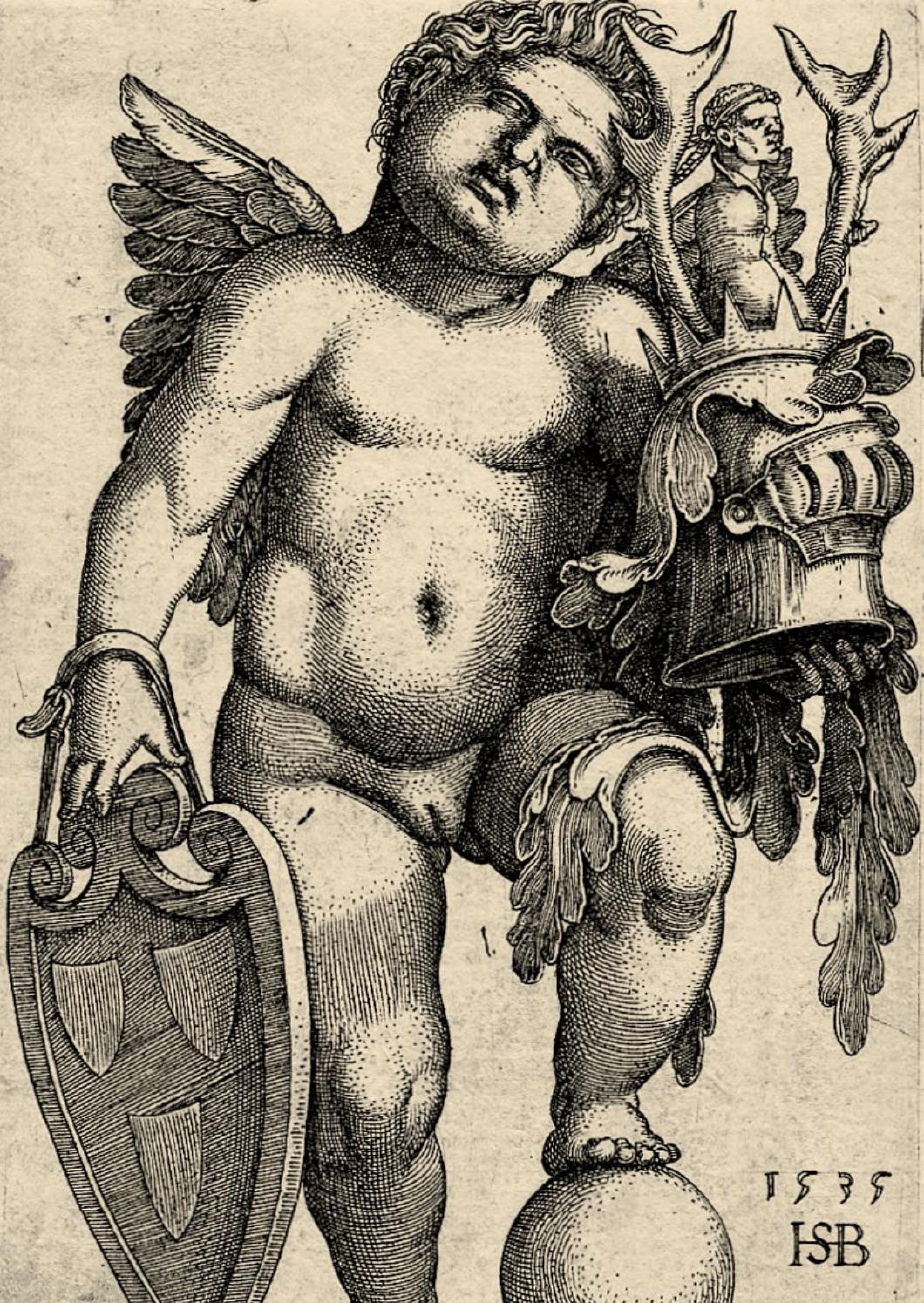
Jeweils auf der Plattenkante geschnitten bzw. mit hauchfeinem Rändchen darüber hinaus. Unberührt.

Als Paar sehr selten.

Die Blätter entstanden 1535, als der nach Frankfurt übersiedelte Künstler sein Bürgerrecht in Nürnberg aufgab. Der von dem weiblichen Genius präsentierte Wappenschild zeigt das allgemeine Künstlerwappen der Lukasgilden: drei silberne Schilde.


HSB


1535
HSB


1535
HSB

45

Female Genius Holding a Coat of Arms. 1535
Male Genius Holding a Coat of Arms. Circa 1535

Engraving. Each ca. 8.5 x 5.5 cm
Bartsch 258 and 259; Pauli and Hollstein 269 and 270
Provenance: G. Nowell-Usticke (Pauli 269)
Christie's, London, 28 June 1978, from no. 141 (Pauli 269)
David Landau (Pauli 269)
Salomon Josefowitz, Pully-Lausanne (Pauli 269)

Two child geniuses, each holding a coat of arms, and conceived as pendants. The boy in a very lovely copy, the girl in a splendid exemplar of the most beautiful brilliance and clarity.

Both cut down to the platemark or with extremely fine margins beyond it. Pristine.

Rarely encountered as a pair.

Both sheets date from 1535, the year when the artist surrendered his citizenship rights in Nuremberg after resettling in Frankfurt. The coat of arms presented by the female genius displays the trio of silver escutcheons that forms the coat of arms of the Guild of St. Luke.

46 *Venus oder Galatea auf Delphinen reitend.* *Um 1590-95*

Kupferstich. 15,0 x 10,6 cm
Bartsch 129; Bohlin 181; T.I.B. 39 commentary, pag. 325, Nr. 203
Provenienz: König Friedrich August II. von Sachsen (Lugt 971)
C. G. Boerner, Leipzig, Auktion CLVII, 1928, aus Nr. 315

Ungewöhnlich schöner Abzug des, wie schon Bartsch bemerkte, seltenen Blattes.

Mit der voll sichtbaren Einfassung bzw. mit feinem Papierrändchen darüber hinaus.

Die sicher durch Raphaels Galatea der Farnesina beeinflußte Komposition wird üblicherweise zu der unter dem Titel »Lascivie« zusammengefaßten Gruppe von erotischen Darstellungen Agostino Carraccis gezählt, die jedoch wohl ursprünglich nicht unbedingt als Folge konzipiert waren.
Die traditionelle Identifizierung der mit Delphinen in einer Muschel über das Wasser gleitenden nackten Schönheit als Venus wurde erstmals von Heinecken und in seiner Folge auch von Bohlin mit einem Fragezeichen versehen. Die alternative Deutung als Galatea dürfte jedoch vor allem dem formalen Impuls geschuldet sein, den Raphaels römisches Fresko, möglicherweise vermittelt durch Raimondis Stich, für Carracci geboten hat. Mit Hinweis auf die Muschel als das üblicherweise mit der Liebesgöttin verbundene Attribut und die sie begleitenden geflügelten Amoretten präferiert M. B. Cohn gleichwohl weiterhin die Lesart als Venus: *What is evident is the artist's delicate play with the sensuousness of his subject. Particularly evocative is the soft brush of feathers against the breast of the appreciative Venus. One is reminded of the many engraved representations of Leda and the swan, where the act of copulation is embodied in the caress of Leda's buttocks by the swan's feathered tail. Centuries of connoisseurs have enjoyed the piquant touches in Agostino's print.*



46

46 *Venus or Galatea Riding a Dolphin.* *Ca. 1590-95*

Engraving. 15.0 x 10.6 cm
Bartsch 129; Bohlin 181; T.I.B. 39 commentary, p. 325, no. 203
Provenance: King Friedrich August II of Saxony (Lugt 971)
C. G. Boerner, Leipzig, auction CLVII, 1928, from no. 315

An uncommonly lovely impression of this rare sheet, as remarked already by Bartsch.

With the fully visible framing line, or extremely fine paper margins beyond it.

This composition, almost certainly inspired by Raphael's Galatea in the Villa Farnesina, is customarily numbered among the ensemble of erotic scenes by Agostino Carracci that bear the collective title Lascivie, although they were probably not originally conceived as a series.

The traditional Venus identification of the nude beauty who glides across the water in a shell drawn by dolphins was first called into question by Heinecken, and later doubted as well by Bohlin. The alternative interpretation as Galatea is presumably owed however primarily to the formal impulse which Carracci drew from Raphael's Roman fresco, possibly mediated by Raimondi's engraving. With reference to the shell as the time-honored attribute of the Goddess of Love, and the winged amoretti that accompany her, M. B. Cohn also gave credence to the Venus reading: *What is evident is the artist's delicate play with the sensuousness of his subject. Particularly evocative is the soft brush of feathers against the breast of the appreciative Venus. One is reminded of the many engraved representations of Leda and the swan, where the act of copulation is embodied in the caress of Leda's buttocks by the swan's feathered tail. Centuries of connoisseurs have enjoyed the piquant touches in Agostino's print.*





No. 32.

Venus et Cupidon.

Deſſin de François Mazzuoli dit le Parmeſan.

E Muſeo Prauniano Norimb. Mar. Cath. Preſtel fc. 1777.

47 *Venus und Cupido.* 1777
Nach F. Parmigianino

Radierung und Aquatinta von drei Platten. 34,4 x 24,0 cm
Nagler 26; Weigel 113; Schwaighofer 57; Kiermeier-Debre /Vogel 2220

Eine lavierte und mit Deckweiß gehöhte Federzeichnung Parmigianinos auf rosa Papier, die sich heute im Szépművészeti Múzeum, Budapest befindet, bildete die Vorlage für die vorliegende Aquatintaradierung Maria Katharina Prestels. Als Nr. 32 erschien sie im sechsten Heft des sogenannten Praunschen Kabinetts - einem seit 1776 publizierten Kompendium von Suiten à 6 Blättern nach ausgewählten Zeichnungen aus der berühmten Kunstsammlung des Nürnberger Kaufmanns Paulus II. Praun (1548-1616), die seine Nachfahren zu veräußern beabsichtigten. Zu diesem Zweck erstellte C. G. Murr ein ausführliches Inventar, das letztlich als Versteigerungskatalog dienen sollte, und vermittelte den Kontakt zu J. G. Prestel und seiner Frau, deren kunstvolle Reproduktionen Teil eines ausgeklügelten Marketingkonzeptes sein sollten. Trotz oder gerade wegen des hohen drucktechnischen Aufwandes, den die bis heute noch nicht gänzlich entschlüsselte Prestelmanier erforderte, war das auf mehr als 100 Blätter angelegte Projekt ein finanzielles Desaster und wurde 1788 mit der Veröffentlichung des 8. Heftes eingestellt.

In der vorliegenden, von drei Platten gedruckten Komposition imitiert zunächst ein zarter, extrem feinkörniger, in Rosa gedruckter Aquatintaton, aus dem lediglich die linearen Muster der Deckweiß-Höhung Parmigianinos ausgespart sind, den Farbton des rosa gefärbten Originalpapiers. Darüber liegend reproduziert, gedruckt von einer zweiten, braunschwarz eingefärbten Kupferplatte, ein fein nuancierter, ebenfalls ganz dichter Aquatintaton die Tuschlavierung des Originals. Das sparsame, konturierende Lineament der Zeichnung stammt hingegen von einer dritten in brillantem Schwarz gedruckten Platte, in die auch die Bordüren als Imitation einer zeitgenössischen Zeichnungsmontage sowie der Text des Unterrandes radiert wurde. Die beiden Fixierungspunkte, die zum passgenauen Druck der drei Platten notwendig waren, markieren deutlich oben und unten im Plattenrand.

In seiner Brillanz und Farbfrische vermittelt das vorliegende, an den Ecken auf eine Sammlungsunterlage des 18. Jahrhunderts montierte Exemplar perfekt den duftigen Charme der Vorlage. Parmigianino hat das Sujet der ihren Sohn Amor neckenden Venus in einer Reihe von Zeichnungen variiert. Im Unterschied zu der sich heute in Londoner Privatbesitz befindenden Zeichnung, die 1731 sowohl N. Le Suer als auch J. B. Jackson als Vorlage für deren Clair-obscur-Holzschnitte diente, stolpert der nach dem Bogen, den ihm die Mutter vorenthält, quengelnde geflügelte Knabe hier unbedacht über eine Taube, das der Liebesgöttin besonders heilige Tier. Verzweifelt sucht er den Blickkontakt mit dem Betrachter, der ihm freilich in seinem doppelten Missgeschick nicht wird helfen können.

47

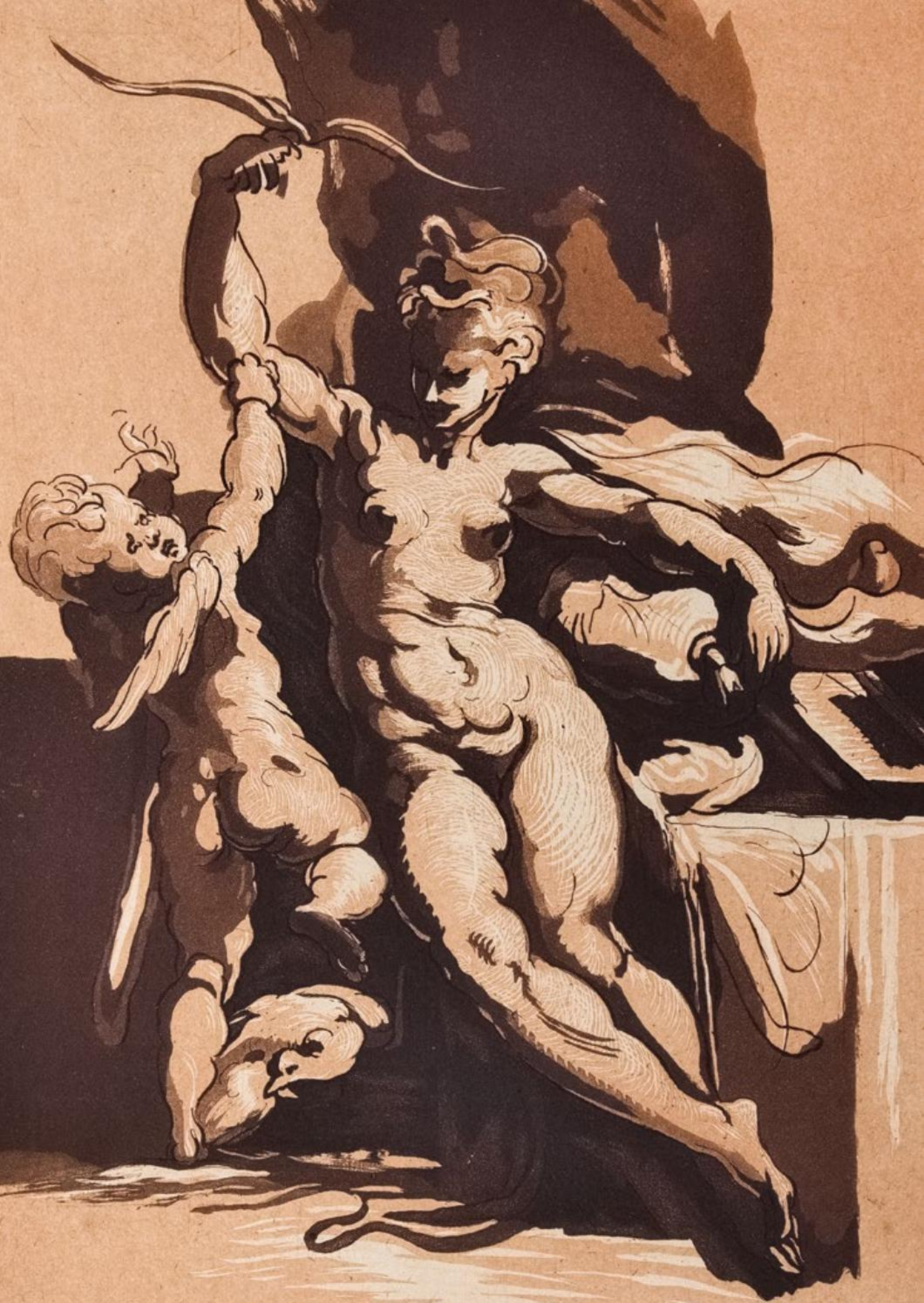
Venus and Cupid. 1777
After F. Parmigianino

Etching and aquatint from three plates. 34.4 x 24.0 cm
Nagler 26; Weigel 113; Schwaighofer 57; Kiermeier-Debre /Vogel 2220

The basis for this aquatint etching by Maria Katharina Prestel is a pen and ink drawing with opaque white on pink paper by Parmigianino which is preserved in the Szépművészeti Múzeum in Budapest. It appeared as no. 32 in the 6th issue of the so-called *Praunsche Kabinett* – a compendium of suites of six sheets each published beginning in 1776 based on selected drawings from the celebrated art collection of the Nuremberg merchant Paulus II Praun (1548-1616), which his descendants planned to sell. For this purpose, C. G. Murr prepared an exhaustive inventory, designed to function, ultimately, as an auction catalog, and arranged contacts with J. G. Prestel and his wife, whose elaborate reproductions were to have served as components of an ingenious marketing concept. Despite or precisely because of the extreme technical demands of Prestel's manner, which has yet to be fully disentangled even today, the project – which was to have encompassed more than 100 sheets – was a financial disaster, and was terminated in 1788 with the publication of the 8th issue.

In the present composition, printed from three plates, a delicate, extremely fine-grained aquatint tone – printed in pink, and omitted only from the linear pattern of Parmigianino's opaque white highlighting – imitates the pink tinted original paper. Lying on top of it, and printed from a second, brownish-black tinted copperplate, is the finely nuanced, also quite dense aquatint tone that reproduces the wash areas of the original. The economical contour lines of the drawing are produced by a third plate, printed in brilliant black, into which the borders, which imitate a contemporary drawing mount, as well as the text along the lower edge, have been etched. The two fixation points, necessary for the accurate printing of the three plates, are clearly marked on the e dges of the plate above and below.

In its brilliance and coloristic freshness, the present impression – which is mounted at the corners on an 18th-century collector's support – conveys the airy charm of the original. Parmigianino varied the subject of Venus teasing her son Amor in a series of drawings. Here, in contrast to the drawing used as the basis for a chiaroscuro woodcut by N. Le Suer, as well as by J. B. Jackson, in 1731, and preserved today in a private collection in London, the winged boy – who pleads for the bow that is withheld by his mother – treads heedlessly on a dove, a creature regarded as especially sacred by the Goddess of Love. Distraught, he seeks eye contact with the beholder, who can however to do little to relieve his double misfortune.



48 *Le Sommeil de Venus. Um 1771*
Nach F. Boucher

Crayonmanier, gedruckt von zwei Platten in Schwarz und Weiß auf blauem Papier und montiert auf der originalen Unterlage. 26,4 x 35, 5 cm (Darstellung) bzw. 35,6 x 41,4 cm (Plattenkante der Unterlage)
Hérold 62/III; P. Jean-Richard 361/III

Exquisiter, von zwei Platten in Schwarz und Weiß gedruckter Abzug auf blauem Papier, von dem sich speziell das Weiß besonders eindrucksvoll, geradezu haptisch abhebt. Fast scheint es, als lägen das gedruckte Schwarz und Weiß gleichsam nur ‚pudrig' auf der Oberfläche des Papiers, wie die Pigmente der Pastellkreide.

Wie üblich, das blaue Papier knapp geschnitten und zur Publikation montiert wie eine Originalzeichnung auf eine Unterlage mit vier gedruckten Einfassungslinien, den Künstleradressen, dem Titel, der Widmung sowie der Verlagsadresse A Paris, chez Bonnet, rue S.t Jacques.

Bonnet hatte bereits 1764 eine spezielle weiße Druckfarbe entwickelt, die es ihm erlaubte, die Effekte weißgehöhter Kreide- oder auch Gouache-Zeichnungen insbesondere auf farbigem Papier täuschend echt zu imitieren. Die vorliegende Komposition nach einer Zeichnung von F. Boucher wurde erstmals im Dezember 1771 im l'Avant-Coureur beworben.

»Le Sommeil de Venus« verkörpert perfekt die Grazie aber auch Frivolität des Galanten Zeitalters. Trotz des Titels frei von allen allegorischen Zutaten, entfaltet die schlafende Schönheit, deren Blöße nur durch einen Zipfel des Lakens notdürftig bedeckt ist, jene weiche Lieblichkeit und herausfordernde Sinnlichkeit, die typisch ist für die Aktdarstellungen Bouchers.

F. Boucher delin. L. Bonnet sculp.

LE SOMMEIL DE VENUS.

Dédié à Monsieur Cochin, Chevalier de l'Ordre du Roy et Secrétaire Perpetuel de l'Academie Royale de Peinture et de Sculpture.

A Paris, chez Bonnet, rue St. Jacques.

Par son très humble et très obéissant Serviteur, Bonnet.





48 *Le Sommeil de Venus. Ca. 1771*
After F. Boucher

Crayon manner, printed from two plates in black and white on blue paper and mounted on the original support. 26.4 x 35.5 cm (image) and. 35.6 x 41.4 cm (platemark of the support)
Hérold 62/III; P. Jean-Richard 361/III

Exquisite exemplar printed from two plates in white and black on blue paper, with the white in particular displaying an especially striking, almost haptic quality. One almost has the impression that the printed black and white lie on surface of the paper like a light 'powder' – very much like the pigments of pastel chalk.

As usual, the blue paper trimmed close to the platemark and mounted for publication like an original drawing on the support with four printed framing lines, the artist's address, the title, and the dedication, as well as the publisher's address "A Paris, chez Bonnet, rue S.t Jacques."

As early as 1764, Bonnet developed a special printing ink that allowed him to imitate chalk drawings with white heightening, as well as gouache drawings, on colored paper with deceptive authenticity. The present composition, after a drawing by F. Boucher, was advertised in *l'Avant-Coureur* for the first time in December of 1771.

Le Sommeil de Venus consummately embodies gracefulness, but also the frivolity of the Galant era. Devoid of allegorical citations despite the title, this sleeping beauty – her nakedness only scantily concealed by the corner of the sheet – displays the mellifluous loveliness and provocative sensuality so typical of Boucher's nudes.



49

49 *Schlafende Frau und Tod. 1548*

Kupferstich. 5,7 x 8,1
Bartsch 146; Pauli und Hollstein 147/I (von III)

Superber Frühdruck von kaum zu überbietender Brillanz und Schönheit.
Der extrem seltene erste Etat, vor allen weiteren Strichlagen auf dem oberen Kopfkissen.

Mit der voll sichtbaren Einfassung bzw. hauchfeinem Rändchen darüber hinaus. Bis auf eine blasse Bleistiftnotiz ‚147' rechts unten, in makelloser, unberührter Frische.

Das Liebeslager wird zum Totenbett, wenn der geflügelte Knochenmann mit der Sanduhr zur schlummernden nackten Schönheit ins Bett steigt, die, so scheint ihr absichtsvoll bloßgestelltes Geschlecht zu suggerieren, eigentlich bereit ist, einen Liebhaber zum Schäferstündchen zu empfangen. Das Motto, das Hans Sebald Beham dem von seinem 1540 verstorbenen Bruder Bartel übernommenen erotisierten Memento Mori beigegeben hat, lautet denn auch mit wehmütigem Unterton: O DIE STUND IST AUS.



49 *Death and the Sleeping Woman.* 1548

Engraving. 5.7 x 8.1
Bartsch 146; Pauli and Hollstein 147/I (of III)

Superb early impression of virtually unsurpassable brilliance and beauty.
The extremely rare 1st state, prior to the additional hatching on the uppermost pillow.

With the fully visible framing line or with extremely fine margins around it. Apart from the pale pencil notation "147" below right, in an impeccable and pristine state of preservation.

The lovers' divan has become a deathbed, as the winged skeleton with the hourglass descends upon the naked beauty who lies there, evidently deep in slumber, but actually – as suggested by her deliberately displayed sex – ready to receive a lover for a rendezvous. The motto, with its melancholic undertone, which Hans Sebald Beham appends to this eroticized memento mori – it was adopted from his brother Bartel, who died in 1540 – reads: O DIE STUND IST AUS (Oh, the hour has come).

50 *Fünf Figurenstudien – Der sogenannte Verzweifelnde.* Um 1514/15

Eisenradierung. 18,4 x 13,3 cm
Bartsch 70; Meder 95/Ia (von IIb); Schoch-Mende-Scherbaum 79

Eindrucksvoller Abzug sowohl was die Kontraste als auch seine selten schön anzutreffende Tiefenwirkung betrifft.

In den Schattenpartien mit reichlich stehengelassener Farbe, um eine erhöht plastische Wirkung zu erzielen, wie von Meder für die besten Abzüge erwähnt: *Nach und nach erst – und bei bestimmten Blättern gewissermaßen als Versuch – läßt sich jener mit einem Aufwand an Zeit und Mühe verbundene tonende Vorgang feststellen, dessen sich Dürer wohl bewußt war. Es ist auch kein Zweifel, daß hierzu um 1515 die mit lockeren Ätzstrichen schattierten fünf Figuren der Radierung B. 70 gewählt wurden, um sie durch eine malerische Modellierung und durch Stehenlassen der Schwärze künstlerisch zu steigern…*

Nach fast einhelliger Meinung die erste Arbeit des Künstlers auf dem Gebiet der Eisenradierung. Primäre Versuche mit der neuen Technik machte der in Augsburg ansässige Waffenätzer und Künstler Daniel Hopfer in den Jahren zwischen 1501 und 1507.

Bis heute ist es nicht gelungen, die einzelnen Figuren schlüssig zu deuten oder in Beziehung zu stellen. Der Mann links im Profil stellt vielleicht Dürers Bruder Endres (Andreas) dar, entsprechend einer Zeichnung von 1514, wobei michelangeleske Züge unverkennbar sind. Auch die zentrale Figur des Verzweifelnden ist ohne ein solches Vorbild schwer denkbar.

The mysterious group of figures stands out in Dürer's work. The neutral title given here was first used by Bartsch in 1808, but the print has also been entitled 'The Dismayed Husband' (Hüsgen, 1798, 'The Bath' (Heller, 1827) and 'The Desperate Man' (von Retberg, 1871). Panofsky interpreted the print in terms of Dürer's continuing interest in types of melancholy to affect the human condition that so preoccupied medial men of the day, with the man in the center, for example, who apparently tears his hair, signifying choleric melancholy, the sleeping figure representing phlegmatic melancholy and the pleasure-seeking satyr representing sanguine melancholy. (G. Bartrum)



50

Five Figure Studies –
The So-Called Desperate Man. Circa 1514/15

Etching on iron. 18.4 x 13.3 cm
Bartsch 70; Meder 95/Ia (of IIb); Schoch-Mende-Scherbaum 79

Striking impression regarding both contrasts as well as depth effects, rarely so beautiful as here.

With abundant ink remaining in the shadows, enhancing the effect of three dimensionality, as mentioned by Meder for the best impressions. *Becoming detectable only by degrees – and in particular compositions, so-to-speak experimentally – is the tonal process, associated with great expenditures of time and effort, which Dürer must have developed quite deliberately. There can be little doubt that here, around 1515, the five figures of the etching B. 70, rendered with loose strokes, were chosen as vehicles for attaining a new level of artistic intensity through the painterly modelling and also by leaving abundant ink on the printing plate…*

According to virtually unanimous opinion, the artist's first attempt at etching on iron. Responsible for the initial experiments with the new technique was Daniel Hopfer, an etcher of armor and an artist, in Augsburg between 1501 and 1507.

To date, attempts to conclusively identify the various figures or to relate them to one another have been unpersuasive. The man seen in profile on the left may depict Dürer's brother Endres (Andreas); this figure – whose Michelangelesque features are unmistakable – corresponds to a drawing that is dated 1514. The central figure too would be difficult to imagine without Michelangelo's precedent.

This mysterious group of figures stands out in Dürer's work. The neutral title given here was first used by Bartsch in 1808, but the print has also been entitled 'The Dismayed Husband' (Hüsgen, 1798), 'The Bath' (Heller, 1827) and 'The Desperate Man' (von Retberg, 1871). Panofsky interpreted the print in terms of Dürer's continuing interest in types of melancholy to affect the human condition that so preoccupied medical men of the day, with the man in the center, for example, who apparently tears his hair, signifying choleric melancholy, the sleeping figure representing phlegmatic melancholy and the pleasure-seeking satyr representing sanguine melancholy. (G. Bartrum)




Genium Io.
Benedicti
Castilionis
Ianuen-
Inu. Fe.
Ill.º atq. Or.
D. Ma.
Da Merode Dño de
Cloetingé & bonar. Artium
Mecenati dignissimo
Io. Iacobus De Rubeis. D.D.D.
Si uendono in Roma da Gio. Iacomo de Rossi 1648 alla Pace

51 *Der Genius des Castiglione. Um 1648*

Radierung. 36,1 x 24,3 cm
Bartsch 23; Percy E. 16; Bellini 56/III T.I.B. 46 commentary 023 S3
Wasserzeichen: Lilie im Kreis

Castiglione's most famous etching (T. J. Standring und M. Clayton).

Die gesuchte Komposition in einem ganz ausgezeichneten, fein nuancierten Abzug.

Mit 3,5-4 cm breiten Papierrändern. Ein kaum merkliches Quetschfältchen rechts in der Mitte, sonst tadellos.

Die ungewöhnliche Komposition ist ein allegorisches Selbstbildnis des Künstlers, dessen Geist und überbordende Kreativität vom Ruhm gekrönt werden.
Der Korb mit den Tauben, das Huhn und das Kaninchen symbolisieren Fruchtbarkeit und Schaffenskraft. Andererseits aber versinnbildlichen das vom Gras überwucherte Denkmal, das achtlos am Boden verstreute Werkzeug des Malers und das zerknitterte Notenblatt die Vergänglichkeit künstlerischen Schaffens und menschlichen Tuns überhaupt.

51 *The Genius of Castiglione. Circa 1648*

Etching. 36,1 x 24,3 cm
Bartsch 23; Percy E. 16; Bellini 56/III T.I.B. 46 commentary 023 S3
Watermark: lily in a circle

Castiglione's most famous etching (T. J. Standring and M. Clayton).

The sought-after composition in a very fine, delicately nuanced impression.

With 3.5-4 cm margins. A small, unobtrusive printer's fold at center right, otherwise in excellent condition.

This unusual composition is an allegorical self-portrait of the artist, whose spirit and overflowing creativity are shown being crowned by Fame.
The basket with the doves, the hen, and the rabbit symbolize fecundity and creative potency. In contrast, the memorial, overgrown with grass, the artist's implements, casually dispersed on the ground, and the rumpled sheet of music emblematize the transitory nature of artistic achievement and of human activity in general.



VERZEICHNIS DER KÜNSTLER

Katalogbearbeitung: Michael Weis
Übersetzungen ins Englische: Ian Pepper

VERKAUFSBEDINGUNGEN

Die Echtheit aller Graphikblätter wird ohne Einschränkung garantiert.

Rückgaberecht bei Nachweis von Mängeln gegenüber Katalogangaben.

Die Preise verstehen sich in Euro und sind Nettopreise. Bei Zahlung in fremder Währung gilt der uns auf dem Konto gutgeschriebene Euro-Betrag als geleistete Zahlung.
(Bankkonto bei der Frankfurter Volksbank e.G., Börsenstraße 1,
D-60313 Frankfurt am Main, BLZ 501 900 00, Konto 144100)
EU-Standardüberweisung:
IBAN: DE85 5019 0000 0000 1441 00, BIC (SWIFT): FFVBDEFF
Der Galerie unbekannte Kunden bitten wir um Referenzangaben.

Ansichtssendungen werden gerne ausgeführt, müssen jedoch 3 Tage nach Erhalt zurückgeschickt werden. Festbestellungen haben Priorität.
Versand auf Kosten und Gefahr des Bestellers. Versicherung zu seinen Lasten.

Alle Waren bleiben bis zur vollständigen Bezahlung unser Eigentum (§449 BGB).

Erfüllungsort und ausschließlicher Gerichtsstand ist Frankfurt am Main.

CONDITIONS OF SALE

The authenticity of all items is unconditionally guaranteed. If any print is found to be inaccurately described it will be taken back.

The prices are payable in Euro and are net. If payment is made in foreign currency, only the amount in Euro is current, which is credited to our account at:
Frankfurter Volksbank eG, Börsenstraße 1, D 60313 Frankfurt am Main,
BLZ 501 900 00, account no. 144100
(IBAN: DE85 5019 0000 0000 1441 00, BIC (SWIFT): FFVBDEFF)
Foreign clients are requested to remit payment net of bank charges.

Items will be sent on approval to institutions or clients known to us, but must be returned within 3 days of receipt. Firm orders will take precedence. The client is liable for all costs and risks of shipping, including transit insurance.

Title is reserved until complete payment of good
(§449 Civil Code of Germany).

If any dispute arises, the Court in Frankfurt is competent for both parties.

P. S. Rumbler





International Fine Print Dealers Association

71 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜN
NFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 19
71 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIF
TY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 19
71 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜN
NFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 19
71 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIF
TY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 19
71 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜN
NFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 19
71 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIF
TY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 19
71 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜN
NFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 19
71 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIF
TY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 19
71 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜN
NFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 19
71 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIF
TY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 19
71 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜN
NFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 19
71 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIF
TY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 19
71 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜN
NFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 19
71 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIF
NFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 19
71 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜN
NFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 19
71 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIF
TY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 19
71 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜN
NFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 19
71 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIF
TY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 19
71 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜN
NFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 19
71 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIF
TY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 19
71 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜN
NFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 19
71 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIF
TY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 19
71 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜN
NFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 19
71 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIF
TY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 19
71 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜN
NFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 19

HRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2
l · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YE
.RS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2
l · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JA
HRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2
l · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YE
.RS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2
l · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JA
HRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2
l · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YE
.RS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2
l · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JA
HRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2
l · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YE
.RS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2
l · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JA
HRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2
l · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YE
.RS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2
l · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JA
HRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2
l · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YE
.RS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2
l · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JA
HRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2
l · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YE
.RS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2
l · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JA
HRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2
l · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YE
.RS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2
l · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JA
HRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2
l · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YE
.RS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2
l · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JA
HRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2
l · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YE
.RS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2
l · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JA
HRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2
l · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YE
.RS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2
l · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JA
HRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2
l · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YE
.RS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2
l · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JA
HRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2
l · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YEARS 1971 – 2021 · FÜNFZIG JAHRE 1971 – 2021 · FIFTY YE

H. H. RUMBLER